

ЛЮДВИГ ВАН

БЕТХОВЕН

1770
1970



ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН



ЛЕНИНГРАДСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ТЕАТРА, МУЗЫКИ И
КИНЕМАТОГРАФИИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО

„МУЗЫКА“

ЛЕНИНГРАД · 1970





ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН

ЭСТЕТИКА,
ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ,
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО



СБОРНИК СТАТЕЙ

К 200-ЛЕТИЮ

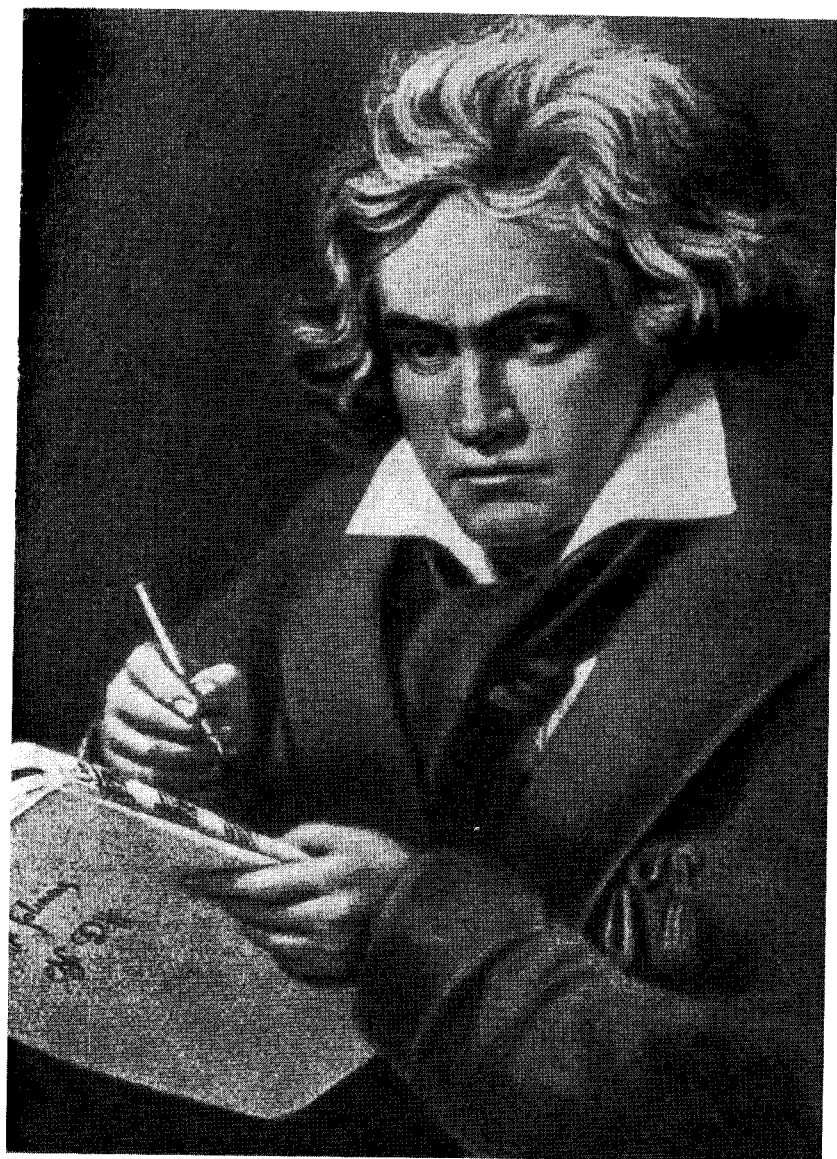
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

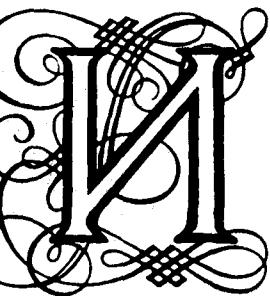
Редакционная коллегия:

А. А. ГОЗЕНПУД,

Ю. А. КРЕМЛЕВ (отв. редактор),

Л. Н. РААБЕН.





ЭТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ БЕТХОВЕНСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Известны исследования, посвященные эстетике почти всех великих композиторов нового времени. Но величайший из них — Бетховен — оказался исключением. Хотя общие, суммарные характеристики его эстетических взглядов имеются во всех монографиях о нем, нет работ, где эти взгляды подвергались бы специальному подробному и всестороннему рассмотрению. И это вряд ли можно считать случайным: при изучении бетховенской эстетики возникают очень большие трудности.

Одна из них состоит в скудности и разрозненности высказываний Бетховена об искусстве. В отличие от Глюка и Гретри, Вебера и Шумана, Берлиоза и Листа, Вагнера и Чайковского он не оставил ни статей о музыке, ни мемуаров, ни программных предисловий к своим произведениям. До нас дошли только отдельные суждения и оценки, разбросанные по страницам писем, дневников и разговорных тетрадей или переданные в воспоминаниях современников, да к тому же не всегда отчетливые по изложению.

Однако это обстоятельство не противоречит тому, что у Бетховена имелась собственная система эстетических взглядов. Пусть она лишь смутно и фрагментарно представлена в его словесных высказываниях — о ее существовании лучше всяких слов свидетельствует музыка композитора.

Едва ли не все писавшие о Бетховене обращали внимание на то, что он был первым в истории композитором — философом, понимавшим музыку как «язык идей», осознанно и целеустремленно подчинившим свое творчество выражению мыслей, концепций, обобщений. Характерно в этом смысле

высказывание Серова: «Бетховен, владея вполне искусством гайдно-моцартовским, всею его красотой, первый внес в искусство звуков полное *владычество мысли* более и более глубокой (начиная с Третьей симфонии), более и более «философской», разумеется, без малейшей примеси «рассудочного» элемента, потому что Бетховен был гений музыкальный, что не мешало ему быть поэтом-мыслителем. Бетховен первый перестал в симфонической музыке «играть звуками» для одной этой игры (как бывает у Гайдна и у Моцарта); перестал смотреть на симфонию как на случай писать «музыку для музыки»... Бетховен первый покорил себе симфонические «формы» до такой степени, что эти формы стали служить ему только послушным материалом для воплощения его *мысли*...»¹ Аналогичные суждения высказывали Стасов, А. Рубинштейн и многие другие критики, музыканты, ученые. В этих суждениях есть излишняя категоричность (о чем будет речь дальше), но в основе своей они справедливы.

Когда же художник становится философом, он не может не быть и эстетиком. Эстетические проблемы постоянно интересовали Бетховена. Понятия «эстетика» и «эстетическое» встречаются в его высказываниях. Среди многочисленных поэтов и философов, составлявших круг его чтения, немало таких, которые занимались и вопросами эстетики (Платон, Аристотель, Гораций, Гете, Шиллер, Кант и др.).² «...Нет такого сочинения, которое было бы для меня слишком ученым,— писал он Гертелю 1 ноября 1809 г.— Не претендуя хотя бы в малейшей степени на ученость, я, однако, стремился с детства познать смысл всего лучшего и мудрого каждой эпохи. Позор художнику, который не считает своей обязанностью хотя бы стараться продвинуться в этом!»³ Несомненно, эти слова Бетховена можно отнести и к эстетике.

Не ограничиваясь изучением чужих мыслей о прекрасном и об искусстве, Бетховен и сам немало размышлял над эстетическими проблемами. Его мысль философа, мощь и глубина которой столь ясно ощутимы в его музыке, обращалась и к самой музыке, к искусству в целом.

¹ А. Н. Серов. Избранные статьи, т. 2. М., Музгиз, 1957, стр. 124.

² Кроме названных, самыми любимыми авторами Бетховена были Гомер, Плутарх, Еврипид (вспомним, что увлечение античностью с ее идеями гражданственности и героизма было вообще характерно для бетховенской эпохи), а также Макферсон, Шекспир, Клопшток. В его библиотеке имелись наряду с другими труды по философии, гражданской истории, истории и теории музыки.

³ Ludwig van Beethoven. Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen, gesammelt und erläutert von Albert Leitzmann. In zwei Bände. Bd. 2. Leipzig, 1921, S. 60.

В дальнейшем все высказывания Бетховена (кроме особо оговоренных случаев) приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках после цитаты, в переводе автора статьи.

И все же несистематичность, в известной мере случайность высказываний Бетховена так и не позволяют создать сколько-нибудь полную и достаточно точную «модель» его эстетики. Правда, о многом из того, о чем умолчал композитор, «договаривает» его музыка. Однако — поскольку речь идет не только об эмоциях и образах, но и о некоторых таких понятиях, которые выражаются отчетливее словами, а не музыкальными звучаниями, — в любом нашем представлении о бетховенских эстетических взглядах неизбежны элементы гипотетичности, домысливания.

Другая трудность обусловлена противоречивостью творчества Бетховена и его воззрений. Композитор жил и творил в одну из переломных эпох мировой истории, богатую острейшими социальными и национальными, идейными и эстетическими конфликтами. Ими порождены моменты внутренней борьбы, ощутимой и в эстетике, и в музыке Бетховена. Постепенно развиваясь, эта борьба противоположных начал привела к душевному кризису 1813—1818 годов, который разрешился в повороте к «последнему стилю». Но почти шестилетний кризис не мог возникнуть только из внешних обстоятельств. Следовательно, и до 1813 года бетховенское творчество (а вместе с тем и мировоззрение) было отмечено в той или иной степени чертами раздвоенности, дисгармоничности.¹

Далее мы познакомимся с высказываниями Бетховена, в которых содержится одновременное утверждение коллективизма и индивидуализма, альтруизма и эгоизма, атеизма и религиозности, веры в свободу воли и фатализма, доброты и «права сильного», рационализма и культа чувства. Иногда различия или даже противоположность нескольких бетховенских мыслей по одному и тому же вопросу можно объяснить тем, что они были высказаны мимолетно, между прочим, в приблизительной и запутанной форме или переданы людьми, не сумевшими разобраться в них. Но в других, гораздо более многочисленных случаях перед нами не мнимые, а вполне реальные антиномии, причем не только такие, которые в конечном итоге все же были разрешены Бетховеном, но и неразрешимые по самому своему существу.

Понятно, что подобная непоследовательность, антиномичность бетховенских взглядов не позволяет представить его эстетику в виде цельной законченной системы. Вот почему в рамках одной статьи мы вынуждены ограничиться обрисовкой отдельных ее сторон, причем материалом послужат лишь высказывания композитора.

¹ Лучшая из существующих характеристик мировоззрения Бетховена (с анализом его истоков) содержится в книге «Музыка французской революции XVIII века. Бетховен» (М., 1967; автор раздела о личности и творческом облике Бетховена — Р. И. Грубер).

Давно замечена нерасторжимая связь эстетики Бетховена с его этикой. Вообще говоря, единство этих двух начал прослеживается с давних времен. Его теоретическое осмысление было дано еще в Древней Греции. Такое единство присуще всему подлинно великому в искусстве, включая музыку. Но едва ли у какого-либо композитора добетховенской эры роль моральных принципов в качестве основы творчества была столь большой и притом осознанной, как у автора «Фиделио» и Девятой симфонии.

Известно, что, преклоняясь перед Моцартом, Бетховен даже его порицал за выбор таких «легкомысленных», недостаточно строгих в нравственном отношении сюжетов, как «Дон-Жуан» и «Свадьба Фигаро». Проблемы морали вообще стояли в центре духовного мира Бетховена. Этические критерии определяли его отношение и к людям, и к их делам, включая художественные творения.

Высшим принципом морали для Бетховена был категорический императив Канта: «Поступай так, чтобы максима твоей воли всегда могла быть вместе с тем и принципом всеобщего законодательства».¹ (Другая формулировка его такова: «Действуй так, чтобы ты никогда не относился к человечеству, как в твоём лице, так и в лице всякого другого, только как к средству, но и всегда в то же время и как к цели».²) Среди рукописных материалов Бетховена сохранились его выписки из Канта. Об отношении композитора к философу можно судить и по тому, как процитировано знаменитое кантовское изречение (из «Критики практического разума») в бетховенской записной книжке: «Моральный закон в нас и звездное небо над нами! Кант!!!» (II, 266). Имя философа написано в оригинале огромными буквами...

Этическое учение Канта противоречиво и не во всем прогрессивно (поскольку утверждает невозможность устранить разрыв между сущим и должным и не требует от личности активной борьбы за претворение морального закона в жизнь). Однако, сложившись под влиянием идей Руссо и — в известной мере — деклараций идеологов французской буржуазной революции, оно все же было для Германии той эпохи значительным шагом вперед, ибо постулировало высокие права человеческой личности, уважение к нравственному долгу (хотя и имеющему субъективное, а не объективное обоснование).

Знакомство с кантовской этикой было для Бетховена безусловно благотворным. Оно помогло композитору яснее сформулировать для себя то моральное кредо, которое определило высокий этический строй и его раздумий об искусстве, и самой его музыки.

Самым прекрасным из человеческих качеств была в глазах Бетховена доброта. Понятия «добрый» и «хороший» в оценке

¹ И. Кант. Критика практического разума. СПб., 1897, стр. 38.

² И. Кант. Основоположение к метафизике нравов. М., 1912, стр. 55.

человека служили для него синонимами.¹ Он писал: «Я не знаю других хороших качеств человека, чем те, которые позволяют причислить его к добрейшим людям; где я нахожу эти качества — там моя родина» (письмо к Эмили М. от 17 июля 1812 г.; II, 87). Представления Бетховена о ценности доброты раскрываются и в других его высказываниях, например в письме к Джаннатасио дель Рио, написанном в 1817 году и касающемся воспитания Карла (племянника Бетховена): «Я прошу Вас уделять больше внимания его чувствам и сердцу, так как последнее в особенности является рычагом всего хорошего. И хотя иногда сердечность считается чем-то смешным и малозначительным, однако она рассматривается нашими величайшими писателями, как Гете и другие, в качестве замечательного свойства: без сердца, утверждают некоторые, нельзя быть превосходным человеком и совсем нельзя обладать глубиной» (II, 136).

Жизненный девиз Бетховена можно было бы выразить словами «творить добро». «Мое сердце и мой разум с детства были склонны к нежному чувству доброжелательности. Я был всегда готов совершить великие дела. . . О божество, ты с высоты видишь мою душу, ты знаешь ее; ты ведаешь, что в ней обитают любовь к людям и склонность к добру» (Гейлигенштадтское завещание от 6 октября 1802 г.; II, 32).

Вместе со свободой и правдой добро составляло для Бетховена высшую цель жизни. «Творить добро, где только можно, любить свободу превыше всего, никогда не отречься от правды, хотя бы даже перед трон»,² — такую запись находим мы в бетховенском альбоме 1792 года, и эта заповедь навсегда осталась для него священной. Сознание нравственного долга — необходимости творить добро — удерживало его от самоубийства в минуты самых тяжелых страданий. «Внушайте вашим детям добродетель, — советует он братьям; — лишь она одна, а не деньги, может сделать человека счастливым; ей, наряду с моим искусством, я обязан тем, что не покончил жизнь самоубийством» (Гейлигенштадтское завещание; II, 33).

Культ добра — так можно определить моральный принцип Бетховена. И тем же культом добра была для него религия.

Отношение Бетховена к религии — особая и непростая тема. Это отношение менялось с временем. Молодого Бетховена «папаша Гайдн» назвал атеистом (хотя вряд ли тот был неверующим даже в юности). С годами религиозность Бетховена, никогда, впрочем, не имевшая оттенка пиетизма и чуждая ханжества, бесспорно, усиливалась. Обращения к богу, в искренности которых нельзя сомневаться, занимают большое место как в его письмах

¹ В немецком языке они могут быть выражены одним и тем же словом «gute».

² Цит. по кн.: Р. Роллан. Жизнь Бетховена. М., Музгиз, 1937, стр. 13.

и дневниковых записях, так и непосредственно в музыкальных произведениях (Торжественная месса и др.), особенно же с началом душевного кризиса. Правда, и тогда из его уст вырывались порою признания: «Я постепенно перестаю веровать и все же еще верю».¹ Но эти колебания безусловно разрешались в пользу веры. Поэтому так важно понять, чем была для Бетховена религия, в какого бога он веровал.

Вслед за первым бетховенским биографом Шиндлером исследователи религиозных убеждений Бетховена — и дореволюционные, и советские² — считают его (подобно Руссо и Канту) деистом. Деизм отводит богу роль «первотолчка» в развитии вселенной и утверждает «естественную религию», основанную на разуме и чувстве.

Одной из любимых наук Бетховена была астрономия, одними из любимых книг (имевшимися в его личной библиотеке) — «Естественная история и теория неба» Канта и «Размышления о действиях бога в природе» Штурма, где божественное могущество и величие доказывалось разумностью и величием мироздания. Очевидно, деизм действительно был близок Бетховену.³

Нетрудно также найти в бетховенской вере ясно выраженные черты пантеизма. Страстно любя природу,⁴ жадно наслаждаясь ее красотой, композитор воспринимал ее в единстве с идеей бога. «Не говорит ли мне каждое дерево на земле: свят, свят! Восторг в лесу! Кто может все это выразить?» (запись в дневнике 1815 года; II, 250). И в другом месте обращение к «всемогущему»: «Я охвачен блаженством, я счастлив в лесу: каждое дерево говорит о тебе. О боже! какое величие!» (II, 254).

И все же главное проявление божественного начала Бетховен видел в добре. Религия была для него прежде всего этическим учением. Не раз обращается он к богу с мольбой помочь ему сделаться лучше, творить добрые дела, укрепиться в добродетели.

Утверждение добра было для Бетховена главной целью и искусства в целом, и его собственного искусства в частности. «Вы должны найти меня не только выросшим в качестве художника, но и ставшим лучше, совершеннее в качестве человека, — пишет он в 1801 году Вегелеру. — И когда благосостояние станет не-

¹ См.: В. Корганов. Бетховен. Изд. т-ва М. О. Вольф [1909], стр. 630.

² См.: «Музыка французской революции XVIII века. Бетховен», стр. 139.

³ Об этом свидетельствуют и некоторые дневниковые записи композитора, особенно же относящиеся к 1815—1816 годам (II, 252, 258—259 и др.). В них же отражено увлечение Бетховена индийской философией и религий.

⁴ «Как радуюсь я возможности бродить в зарослях, лесах, среди деревьев, трав, скал! Ни один человек не может так любить природу, как я. Ведь леса, деревья, скалы дают человеку желанный отклик» (письмо Терезе Мальфатти от апреля 1810 г.; II, 63).

сколько выше в нашем отечестве, мое искусство должно посвятить себя только благу бедных. О блаженный миг, как счастлив я, что могу тебя приблизить, что могу сам тебя сотворить» (II, 22). О своем стремлении «служить... всеми силами на пользу бедных», «содействовать по обыкновению всему доброму и полезному»¹ Бетховен говорил много раз. И слова его подкреплялись делами.

В лучшие, счастливые времена своей жизни в Вене он сообщал Вегелеру (письмо от 29 июня 1801 г.) «...Я имею на каждое сочинение шесть, семь издателей и еще больше, если я того захочу; со мною больше не договариваются, я требую, и мне платят. Ты видишь, какое это хорошее положение: например, я вижу друга в нужде, а мой кошелек как раз не позволяет тут же помочь ему, тогда стоит мне лишь присесть, и в краткий срок помощь оказана» (II, 23). И это были не только слова. Буквально через несколько дней композитор писал Рису: «Прилагаю письмо графу Брауну, в нем говорится, что он должен выдать Вам 50 дукатов, так как Вы должны приодеться... Я должен все же сделать Вам упреки в том, что Вы уже давно не обращались ко мне; разве я не настоящий Ваш друг, почему Вы скрывали от меня свою нужду? Ни один из моих друзей не должен бедствовать, пока я что-нибудь имею; я сегодня же послал бы Вам небольшую сумму, если бы не надеялся на Брауна; если этого не произойдет, сразу обращайтесь к Вашему другу Бетховену»² Существуют и другие документальные свидетельства того, что композитор практически помогал своим нуждавшимся друзьям.

Здесь речь идет о благотворительной деятельности. Но требование служить людям, творить добро Бетховен распространял и на само творчество.

Искусство, по мысли Бетховена, благотворно воздействует на человека, и именно в нравственном отношении. Он пишет Терезе Мальфатти: «Не забывайте все же занятий клавиром или вообще музыкой в целом. Вы обладаете таким прекрасным талантом к этому, почему бы не культивировать его полностью? Так чувствуя все прекрасное и доброе, почему Вы не хотите применить это для того, чтобы и в столь прекрасном искусстве познать совершенное, которое в свою очередь постоянно отражается на нас?» (II, 63).

Правда, мысль о морально-воспитательном воздействии искусства выражена им бегло, главным образом в отдельных отрывочных высказываниях. Все же в них отчетливо слышится убежденность композитора в том, что искусство может и должно

¹ Письма к И. Варена. Цит. по кн.: В. Корганов. Бетховен. стр. 272, 275.

² Ludvig van Beethovens sämtliche Briefe, Hrg. von Emerich Kastner. Leipzig, Max Hesses Verlag (1910), S. 43—44. Далее в ссылках это издание обозначено: Кастнер.

поддерживать людей в страданиях, приносить утешение, «воспламенять дух» (в другом переводе — «высекать огонь из мужественной души»¹). «Она — вино, которое воодушевляет к новым свершениям, — говорил Бетховен о музыке, — а я — Вакх, который творит для людей это великолепное вино и опьяняет их дух... Кому она делается понятной, тот должен быть свободен от всех страданий, которыми мучаются другие люди» (письмо Беттины Брентано к Гете от 28 мая 1810 г.; I, 118—119).

Суммируя такого рода изречения Бетховена, Р. Роллан с полным основанием пишет: «Он часто говорит о возложенном на него долге действовать посредством своего искусства ради «бедного человечества», ради «человечества будущего» («für die künftige Menschheit»), делать ему добро, поднимать его мужество, будить его от сна, бичевать его трусость». И что еще важнее — эти моральные убеждения Бетховена воплотились в его музыке. Об этом тоже прекрасно — точно и вдохновенно — сказал Р. Роллан: «Дорогой Бетховен! Многие славили его величие как художника. Но он гораздо больше, чем первый из музыкантов. Он представляет собою самую героическую силу новейшего искусства. Он величайший и лучший друг тех, кто страдает и борется. Когда мы удручены мирскими печальями, он приходит к нам, как приходил к матери, потерявшей ребенка, садился за фортепиано и без слов утешал плачущую песнью безропотной жалобы. И когда нами овладевает усталость от вечной бесплодной борьбы с мелкой посредственностью пороков и добродетелей, — как великолепно закаляет погружение в этот океан воли и веры! Он заражает мужеством, счастьем борьбы, восторгом сознания в себе божества».²

Что можно добавить к этим глубоко справедливым словам? Только то, что творчество Бетховена, наверное, не обладало бы такой огромной моральной силой, если бы идея облагораживающего и возвышающего этического воздействия искусства не была осознана композитором как имеющая фундаментальное значение для всей системы его эстетических взглядов.

Мысль о нравственно-воспитательной ценности искусства не нова. Выдвигая ее и проводя в жизнь, Бетховен опирался на многовековые традиции. Далекими его предтечами были столь чтимые им греческие философы, его «старейшие друзья и учителя из Эллады» (II, 379): Платон, Аристотель. Их учение об «этосе», основанное главным образом на музыке, было, по-видимому, знакомо Бетховену. Во всяком случае, бетховенские взгляды тесно соприкасаются с ним.

¹ Р. Роллан. Жизнь Бетховена, стр. 122. Это высказывание взято из так наз. третьего письма Бетховена к Беттине, подлинность которого вызывает сильные сомнения; однако приведенные слова в устах Бетховена звучат вполне правдоподобно.

² Р. Роллан. Жизнь Бетховена, стр. 78—79, 82—84.

Непосредственными же предшественниками Бетховена в этой сфере были французские и немецкие просветители XVIII века. Из первых особенно близок Бетховену Руссо, утверждавший неразрывность красоты и добра и считавший главным назначением искусства развитие в человеке гражданских добродетелей. Несомненно также сходство в направленности мыслей Бетховена и Шиллера — автора знаменитых «Писем об эстетическом воспитании» (в свою очередь во многом навеянных взглядами Канта), где с большой силой, увлеченностью, энтузиазмом обосновывается утопическая идея решающей роли искусства не только в воспитании гармонической личности, но и в усовершенствовании общества. Однако Бетховен не повторяет мыслителей прошлого. Его альтруизм более активен, действен, он требует от художника не только сочувствовать и способствовать общечеловеческому благу,¹ но и добиваться его, бороться за него.

Этические убеждения Бетховена — основа его взглядов на роль музыки и вообще искусства в жизни человека и общества. Аксиомой для него было представление об искусстве как духовном царстве, возвышающемся над бытом, над повседневностью с ее крупными и мелкими житейскими заботами.

Бетховен безусловно не был чужд этой повседневности, тем более что в его время она была насыщена катаклизмами всемирного значения. Хорошо известен его интерес к общественной жизни и политике, причем симпатии его были неизменно на стороне передовых общественных движений: французской буржуазной революции, затем, когда раскрылась узурпаторская роль Наполеона, — немецкой национально-освободительной борьбы и, наконец, в период Священного союза — оппозиционных настроений и устремлений, направленных против меттерниховской реакции. Бетховен не чуждался отражения современных событий в творчестве (примеры такого рода многочисленны и общеизвестны). Связь музыкального творчества с политикой он признавал и в своих высказываниях. «Черт поberi вас всех, господа! Предложите мне написать такую сонату? — обращается он в 1802 году к издателю Гофмейстеру, передавшему ему заказ какой-то дамы вместе с пожеланиями о характере музыки. — Во время революционной горячки она была бы возможна. Но теперь, когда все стремится опять войти в старую колею, когда Бонапарт заключил конкордат с папой, — подобная соната?.. Боже милостивый,

¹ Вряд ли надо особо напоминать о том, что общечеловеческим это благо было лишь в глазах Бетховена. Объективно же его гуманистические идеалы имели классовую буржуазную природу. Но хорошо известно и то, что «класс, совершающий революцию... с самого начала выступает не как класс, а как представитель всего общества» («К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, М., «Искусство», 1967, стр. 101). В конце XVIII — начале XIX века буржуазный гуманизм имел еще общечеловеческое значение.

такая соната в эти вновь наступающие христианские времена — хо-хо! Это мне не подходит, из этого ничего не выйдет!» (II, 29).

И вместе с тем, поскольку искусство принадлежит к «царству духа», которое для Бетховена «дороже и выше всех духовных и светских монархий» (II, 97—98), оно представляет собою нечто более высокое и значительное, чем реальная жизнь. «...Только искусство и наука возвышают человека до божества» (письмо Эмилии М. от 17 июля 1812 года; II, 87). Искусство дарует человеку бессмертие: «Вы рисуете,— обращается Бетховен в 1803 году к художнику Макко,— а я делаю ноты, и так мы будем — вечно? — да, может быть, вечно продолжать жить» (II, 36).

Естественно, что этот взгляд распространяется и на музыку. Более того, в некоторых высказываниях она ставится Бетховеном уже не рядом с наукой, а еще выше: «...Музыка — более высокое откровение, чем вся мудрость и философия» (I, 118).

Последнее изречение известно нам в передаче Беттины Брентано (см. письмо Гете от 28 мая 1810 г.). Письма Беттины нельзя считать целиком достоверным источником. И на рассказах о событиях, и на воспроизведении речей собеседников здесь лежит слишком явный отпечаток романтической экзальтации автора писем. Возможно поэтому, что и Бетховен говорил не совсем так, как передает Беттина (хотя она уверяет, что на следующий день после беседы она показала Бетховену свои записи и тот выправил их). Если же мы примем на веру свидетельство Беттины, то должны будем констатировать близость Бетховена к воззрениям романтиков (к которым и принадлежала Беттина).

Шеллинг, оказавший огромное влияние на романтиков, первый заявил о том, что искусство выше науки, выше философии. «Если эстетическое созерцание не что иное, как обьективированное трансцендентальное, то становится ясным само собой, что в искусстве мы имеем как документ философии, так и ее единственный извечный и подлинный органон, беспрестанно и неуклонно, все наново свидетельствующие о том, чему философия не в силах подыскать внешнего выражения, а именно о бессознательном в действии и в творчестве в его первичной тождественности с сознательным. Именно только поэтому искусство является философу чем-то высочайшим, словно открывает его взору святая-святых... Нет спора — философия достигает величайших высот, но в эти выси она увлекает лишь как бы частицу человека. Искусство же позволяет *целостному человеку* добраться до этих высот, до познания высшего, на этом основываются извечное своеобразие искусства и все свойственное ему очарование».¹

Неизвестно, читал ли Бетховен труды Шеллинга. Но он был современником «духовного отца» романтизма. И если даже ро-

¹ Ф. В. И. Шеллинг. Система трансцендентального идеализма. Л., Соцэкгиз, 1936, стр. 393, 396.

мантический взгляд на соотношение искусства и философии не был воспринят Бетховеном в полной мере, то зафиксированное во многих других документах его отношение к искусству как к одному из высших проявлений человеческого духа, по меньшей мере равноправному с наукой, все равно примечательно. Оно тоже ново по сравнению с «веком Разума» — XVIII столетием, когда наука и философия ставились безусловно выше искусства.

Представление об искусстве как высшей силе само по себе может быть воспринято по-разному (в частности, за ним нередко стоит теория «искусства для искусства»). Решающее значение имеет понимание целей художественного творчества.

У Бетховена встречаются высказывания разного смысла. Так, в 1817 году он пишет об искусстве молодому учителю музыки (К. Шнайдеру фон Вартензее): «...Нет более безмятежной, беспримесной, чистой радости, чем та, которая возникает из него» (II, 131—132). В других случаях назначение искусства определяется с иных сторон: «Искусство объединяет весь мир» (письмо Керубини от 15 марта 1823 г.; II, 185) ...«развитие искусства и науки всегда было и остается лучшей связью между самыми отдаленными народами».¹ А главная цель искусства, наряду с объединением человечества, — моральное совершенствование людей: «Создание истинного искусства ведет к моральному прогрессу».²

Ставя искусство (вместе с наукой или даже без нее) на высочайший пьедестал в обществе, Бетховен и художника (артиста) считал существом возвышенным, избранным. О своем племяннике Карле (не оправдавшем, как известно, его надежд) он сказал: «Мальчик должен стать художником или ученым, чтобы жить высшей жизнью и не погружаться целиком в обыденное. Только художник или свободный ученый несут в себе духовное счастье» (I, 164).

Принадлежность к этому высшему кругу и сознание своей гениальности наполняли Бетховена чувством исключительной гордости, ощущением собственного могущества. «Ни один император и король не сознает так свою мощь и то, что вся его сила исходит из него самого», — написала Беттина под впечатлением первой же встречи с ним (I, 122). Та же уверенность в своей силе продиктовала Бетховену гордые слова о том, что он разбил бы Наполеона, если бы понимал в военном деле столько же, сколько в музыке.³

¹ Письмо Шведской академии музыки. Цит. по кн.: А. Альшванг. Людвиг ван Бетховен. Изд. 2. М., Музгиз, 1963, стр. 417.

² Цит. по кн.: «Музыка французской революции XVIII века. Бетховен», стр. 189.

³ Аналогичные мысли высказывал композитор и в отношении медиков: «Эти господа не умеют добиться эффекта; я думаю, что мы в этом отношении опередили их в нашем искусстве» (II, 89).

Бетховен ценил в людях силу и сам был человеком сильной воли. «Я хочу схватить судьбу за глотку, она не должна меня совсем согнуть... Нет, я чувствую, что я не создан для тихой жизни» (письмо Вегелеру от 16 ноября 1801 г.; II, 28). До нас дошло немало подобных бетховенских высказываний, говорящих о его неукротимом характере, о нежелании смириться перед лицом судьбы, даровавшей ему столько трудных испытаний и жестоких ударов.

Правда, не столь уж редко страдания исторгали из глубины его души не протест, а горькую жалобу или призыв к покорности и терпению. «Для тебя, бедный Бетховен,— пишет он о себе,— нет счастья вовсе; ты должен все творить в себе самом, только в идеальном мире найдешь ты друзей» (письмо Глейхенштейну, 1809 или 1810 г.; II, 61).¹ «Часто я уже проклинал творца и мое существование. Плутарх привел меня к смирению» (письмо Вегелеру от 29 июля 1801 года; II, 23). «Покорность, искреннейшая покорность твоей судьбе!.. О боже! дай мне силу одолеть себя! Ничто больше не должно приковывать меня к жизни» (записи в дневнике 1812 г.; II, 242).

Но и тогда, когда Бетховен поддавался фатализму (а это случалось все чаще начиная с 1810—1812 годов, по мере того как слабел его слух, обострялись болезни, ухудшались жизненные обстоятельства и усиливалось разочарование в возможности общественного блага), его все же не покидала вера в могущество человека. Когда, уже в 1814 году, он увидел на нотах, переписанных Мошелесом, слова «Окончено с божьей помощью», то написал под ними: «О человек, помоги себе сам!».

Более того, само умение терпеливо сносить удары судьбы было для Бетховена проявлением не слабости, но силы. «Как я вижу из Ваших последних строк, Вы тоже сильно страдаете, моя дорогая подруга,— обращается он в 1816 году к графине Эрдеди.— Человеку не остается ничего другого; и здесь должна доказать себя его сила, то есть [надо] терпеть безропотно и ощущать свое ничтожество, и снова достигать совершенства, которым хочет удостоить нас таким путем Всевышний» (II, 113). И сколько силы и упорства, какая несгибаемая, железная воля ощущается в бетховенской музыке: в неуклонных нарастаниях к кульминациям, в императивных утверждениях тоники, в настойчивых, неумолимых повторах кратких мотивов-повелений. «Es muss sein!» — «Это должно быть!»...

Представление Бетховена о художнике как исключительном существе и его вера в себя порою истолковываются в качестве свидетельств его индивидуализма и культа сильной личности, которые делают его чуть ли не предшественником Ницше. Некото-

¹ Аналогичная запись в дневнике 1812 г.: «Для тебя больше нет счастья, кроме как в тебе самом, в твоём искусстве» (II, 242).

рые основания для этого как будто имеются. Действительно, Бетховен порою говорил и писал о том, что пренебрегает чужими мнениями, высказывал презрение к некоторым своим друзьям (Шиндлеру он прямо написал: «Разве можете Вы, при Вашей заурядности, оценить незаурядное?»), заявлял, будто окружающие нужны ему лишь как орудия для осуществления его воли, и прославлял силу как свой символ веры («Сила — мораль людей, выделяющихся среди других, и она есть также моя мораль»; II, 15).¹

Нечто подобное высказывал он и в отношении искусства. Известны его пренебрежительные отзывы о критиках («олухи» и т. п.), нетерпимость к тем, кто пробовал делать ему какие-либо замечания («Писака! Болван! Исправьте ошибки, вызванные Вашим невежеством, заносчивостью, сомнением и глупостью; это уместнее, чем намерение учить меня, потому что это то же самое, как если бы свинья вздумала учить Минерву»²), игнорирование мнений публики и безусловная убежденность в грядущем признании (когда после первого исполнения 13-го квартета Шиндлер сказал: «Мне кажется, что в общем произведение не понравилось публике», — композитор ответил: «Когда-нибудь понравится. Я знаю, что я артист»³).

В искусстве, по мысли Бетховена, творческому гению позволено все в том смысле, что он следует правилам, которые выработаны им же самим. «Я могу, Вы — нет», — говорил композитор тем, кто ссылался на примеры нарушения им общепринятых в ту эпоху норм музыкального письма. «А я ее разрешаю», — ответил он Рису, указавшему на запрещенную последовательность в одном из бетховенских квартетов.

Современная Бетховену критика без конца «уличала» его в отступлениях от правил. Чаще всего композитор молчал. «Что касается меня как художника, — заметил он однажды, — то никогда не бывало, чтобы я был раздражен, что бы обо мне ни писали» (письмо издателям Шотт от 13 августа 1825 г.; II, 213). Примечательно следующее за этим противопоставление: «Но что касается меня как человека, то я должен воспринимать все совсем с другой стороны» (там же). Иначе говоря, Бетховен признавал

¹ Оценивая это высказывание, надо помнить, что оно содержится в письме барону Цмескалю (1798), на которого Бетховен рассердился за его болтовню, и в частности за то, что Цмескаль стал «читать мораль» композитору. Цитированной части фразы предшествует в письме такая: «Черт Вас возьми, я не желаю ничего знать обо всей Вашей морали», — а ее продолжение звучит так: «и если Вы сегодня начнете опять, я буду вовсе мучить Вас, пока Вы не найдете хорошим и похвальным все, что я делаю» (там же). Таким образом, говоря в данном случае о силе, Бетховен отстаивает всего лишь свою независимость от мнения людей, подобных Цмескалю (который не всегда пользовался его уважением), а не право навязывать всем другим собственную волю.

² Из письма переписчику Волянеку (1825). Кастнер, стр. 834.

³ В. Корганов. Бетховен, стр. 738.

за художником обязанность реагировать на моральные упреки, но не на критику собратьев по искусству. Поэтому его молчание было проявлением презрения к зоидам.

Когда же он все-таки отвечал им, то не скупился на откровенные насмешки. О критиках из «Всеобщей музыкальной газеты», не понявших его сочинений, он писал: «Что касается лейпцигских олухов, то пусть себе говорят: своей болтовней они наверняка не сделают никого бессмертным, так же как и не лишат бессмертия того, кому оно предназначено Аполлоном» (письмо Гофмейстеру от 15 января 1801 г.; II, 18). Критика же в целом удостоилась от него такого замечания: «...Я думаю вместе с Вольтером, что несколько комариных укусов не могут сдержать ретивого коня в его беге» (письмо Клейну от 10 мая 1826 г.; II, 221).

Сходный образ встречается и в другой, более развернутой и язвительной тираде композитора, обращенной к издателю «Всеобщей музыкальной газеты»: «Ораторию [«Христос на Масличной горе»], как и все вообще, вы можете отдать рецензировать, кому хотите. Мне жалко написать хотя бы слово об этих жалких рецензиях. Кому охота спрашивать о таких рецензиях, если подобные жалкие рецензенты превозносят самых жалких пачкунов, и вообще позорнейшим образом обходятся с художественными произведениями, и иначе не могут из-за своей неумелости, так как не сразу находят привычную мерку, подобную колодке сапожника... Так рецензируйте же, сколько хотите! Я желаю вам много удовольствия. Если кого-нибудь слегка укусит мошка, то это сразу проходит и только забавляет. Ре — ре — ре — ре — ре — цен — цен — зи — зи — зи — зи — зируйте — зируйте — зируйте! Не вечно, этого вы и не можете. Это в божьей власти!..» (письмо Гертелю от 9 октября 1810 г.; II, 76—77).

Чем было вызвано такое отношение Бетховена к критике? Очевидно, не личной обидой на выпады в его адрес. Бетховен искренне считал, что артист не вправе обижаться на любую, даже несправедливую критику, если она продиктована чисто художественными соображениями. О знаменитом пианисте Крамере он писал: «...Мой ученик Рис сообщил мне недавно, что Крамер открыто выступает против моих сочинений — надеюсь, исходя не из чего другого, как из пользы для искусства, и в этом случае я ничего не имею против него» (письмо Саломону от 1 мая 1815 г.; II, 104). Быть может, еще показательнее отношение Бетховена к редактору «Всеобщей музыкальной газеты» известному критику Рохлицу, не раз печатавшему несправедливые отзывы о его произведениях. «Передайте, пожалуйста, привет от меня господину фон Рохлицу, — пишет он издателям газеты. — Я надеюсь, его злоба против меня несколько улеглась. Скажите ему, что я совсем не так уж невежествен в иностранной литературе, чтобы не знать, что господин фон Рохлиц написал действительно очень хорошие вещи, и если я когда-нибудь приеду в Лейпциг,

то я убежден, что мы наверняка станем добрыми друзьями, несмотря на его критику и не в ущерб ей» (письмо Гертелю от 5 июля 1806 г.; II, 43). И позднее, встретившись с Рохлицем, Бетховен действительно подружился с ним.

Сам Бетховен в 1810-х годах решил отказаться от всякой критики в адрес других музыкантов как от ненужного дела. «Раньше я был резок в своих приговорах и нажил себе врагов; теперь я не сужу никого по той причине, что не хочу никому повредить, и, наконец, я думаю: если перед нами нечто порядочное, то оно удержится вопреки всей вражде и зависти; если же это несолидно, непрочное, то рухнет само, как бы его ни поддерживали» (из беседы с Томашеком в 1814 г.; I, 154). Из тех же соображений он ответил принципиальным отказом на просьбу венского композитора К. А. фон Клейна высказать критические замечания по поводу сочинений последнего (хотя все же не удержался от пожелания автору — обратить больше внимания на индивидуализацию голосов).

Однако и это обстоятельство нельзя считать главной причиной пренебрежительного отношения Бетховена к критикам. Основную роль сыграли два других фактора. Первый — это отсталость и невежество большей части тех лиц, которые подвизались в бетховенские времена на музыкально-критическом поприще. Об одном из них — Фуссе — композитор говорил: «Он не имеет никакого понятия об инструментальной музыке. Это жалкий человек, я хочу сказать ему об этом в лицо. Он превозносил инструментальное сочинение, из которого повсюду выглядывали бараньи и ослиные уши; мне пришлось от души смеяться над его невежеством. Он понимает в пении и этим должен ограничиться; однако за пределами пения он ничего не смыслит в композиции» (из беседы с Томашеком; I, 153). Судя по рецензиям на бетховенские сочинения, многие другие критики того времени недалеко ушли от Фусса. И вполне понятно отрицательное отношение композитора к ним (см. также приведенную выше цитату из письма Гертелю от 9 октября 1811 г.).

Второй же фактор, особенно важный, — уже знакомое нам представление Бетховена о подчинении художника только тем законам, которые он сам поставил над собою. При таком убеждении в исключительности и всеильности гения роль критики, естественно, не может расцениваться сколько-нибудь высоко.

Соответственным образом относился Бетховен к исполнителям и публике. Ценив в музыкантах художественное чувство и богатство фантазии, он в то же время требовал от исполнителей его музыки в первую очередь беспрекословного и точного следования авторскому тексту и соблюдения композиторских указаний. Когда любимый ученик Бетховена Черни при исполнении его Квинтета ор. 16 позволил себе некоторые вольности, композитор в резких словах высказал свое неудовольствие, а на следующий день,

извинившись за несдержанность, тем не менее написал Черни: «Сколь ни прекрасным было, впрочем, Ваше исполнение, Вы должны простить автору, который предпочел бы услышать свое произведение таким, каким он написал его».¹ Еще жестче навязывал он свою волю другим исполнителям, требуя от них даже того, что казалось им немыслимым, неосуществимым. И когда один из них, скрипач Шуппанциг, пожаловался на то, что Бетховен хочет от его инструмента невозможного, композитор воскликнул в ответ: «Неужели он полагает, что я думаю о его жалкой скрипке, когда дух говорит со мной?»²

Итак, наряду с культом добра нечто как будто бы противоположное: культ силы... И будь эта противоположность реальной, Бетховена действительно пришлось бы признать провозвестником идеи «сверхчеловека». Но все дело в том, что та сила, которую ценит Бетховен, неразрывна с добром, более того — опирается на добро и из него исходит. Р. Роллан поставил эпиграфом к книге «Жизнь Бетховена» слова композитора: «Я хочу доказать, что всякий, кто поступает хорошо и благородно, может в силу этого перенести несчастье».³ Чтобы перенести несчастье, нужна сила. А она у того, кто добр и благороден...

В служении добру — источник силы и художника. Благодаря таланту, благодаря владению оружием искусства — самого лучшего, самого благотворного воспитателя общества — артист обладает гораздо большими возможностями творить добро, нежели обычные, заурядные люди. Именно это (и только это!) возвышает его над массой, определяет его избранность, исключительность: он ближе других к богу — бетховенскому богу добра и справедливости.

Что же касается необязательности для него общих законов и норм, то это относится не ко всему его жизненному поведению (которое, напротив, должно управляться строгими нравственными правилами — категорическим императивом), а лишь к деятельности в сфере искусства. Только те качества человеческой природы, которые проявляются в художественном творчестве, но не художника как личности в целом, имел в виду Бетховен, говоря о его абсолютной свободе, о праве и необходимости (как увидим далее — вынужденной) не считаться с общим мнением.

Абсолютизация воли художника-творца, его неповторимой индивидуальности, его свободы в искусстве — все это станет весьма типичным для эстетики романтизма. В этом отношении, как и в ряде других, Бетховен оказывается предтечей романтиков. Но и у него, в свою очередь, были предшественники, притом близкие по времени. Речь идет о представителях «бури и натиска».

¹ А. А. Шванг. Людвиг ван Бетховен, изд. 2, стр. 136.

² Р. Роллан. Жизнь Бетховена, стр. 123.

³ Р. Роллан. Жизнь Бетховена, стр. 8. Цитата взята из письма Бетховена Венскому магистрату от 1 февраля 1819 г.

Воспевание сильной художественной индивидуальности, культ гения, бунт против застывших норм, сковывающих полет фантазии,— все это можно найти в статьях, пьесах, стихах Ленца, Клингера и других штюрмеров еще в 70—80-х годах XVIII века. Бетховен с юных лет хорошо знал эту литературу (на стихи поэтов «бури и натиска» им написано немало вокальных произведений), испытал ее влияние.¹ Оно проявилось и во взглядах на личность художника.

Индивидуализм штюрмеров носил ярко выраженный буржуазный характер и имел для той поры безусловно прогрессивное значение. Он был рожден протестом против феодального абсолютизма в политике, против дворянского классицизма в искусстве с его идеей безоговорочного подчинения личного общему, а творческой свободы — неизменным нормам аристократической эстетики. В идеологии и эстетике нового течения отразился тот подъем «чувства личности», который В. И. Ленин считал характерным для эпохи развивающегося капитализма.

«Сильная личность», за которую ратовали Ленц, молодой Гете, молодой Шиллер и их современники,— это прежде всего борец против деспотии, за высокие идеалы свободы и гуманности. В Германии второй половины XVIII столетия он мог сражаться и утверждать свою волю лишь в одиночку, да и то в сфере духовной жизни (включая искусство), а не в реальной общественной практике.

Во времена Бетховена, в период буржуазной революции и национально-освободительных войн, бунтующий герой-тираноборец, оставшись яркой и непокорной индивидуальностью, стал действовать во главе масс. Буржуазный индивидуализм прогрессивного толка на время соединился с демократизмом.

Диалектическое единство этих двух начал и отличало сына революционной эпохи Бетховена как от штюрмеров, так и от романтиков. Его, например, привлекала к себе фигура Наполеона как гения, сильной личности, но при этом особенно «восхищался он возвышением Наполеона из низкого [социального] положения; это льстило его демократическим убеждениям» (воспоминания барона де Тремона; I, 114). Восхищение личностью Бонапарта не помешало ему и осудить своего кумира, когда тот из защитника прав народа (каким он был в глазах композитора) превратился в их узурпатора. Бетховенский герой — это человек, возвышающийся над «толпой» благодаря гениальности, могучей воле и целеустремленности, но совершающий подвиги во имя всего человечества.

Так и в своей эстетике Бетховен отстаивал право на исключительность именно того художника, который, будучи сильной

¹ Об этом подробно пишет Р. Грубер в книге «Музыка французской революции XVIII века. Бетховен» (стр. 105—120).

творческой личностью, утверждает вопреки косной окружающей среде возвышенные идеи служения искусства свободе, добру, общечеловеческому братству.

Предоставляя художнику огромные права, Бетховен предъявлял ему не меньшие требования. Художник в той мере велик, в какой предан — безраздельно, навсегда и бескорыстно — искусству, понимаемому как священное призвание человека. «Вся жизнь должна быть пожертвована возвышенному и святости искусства!» — записал Бетховен в 1815 году в своем дневнике (II, 247). «Нет для меня большего наслаждения, чем заниматься моим искусством и показывать его», — написал он в 1801 году Веберу (II, 28). «Художник, сердце которого бьется только для искусства», — так назвал он себя в 1813 году в письме Варена.¹

Величие любого артиста — ничто по сравнению с величием Искусства, перед которым каждый художник в отдельности должен ощущать свое ничтожество: «Настоящий художник не высокомерен; он видит, что искусство, увы, безгранично, он чувствует смутно, как далек он от цели, и в то время как другие, быть может, восхищаются им, он печалится из-за того, что еще не может пройти туда, откуда лучший гений сияет ему, как далекое солнце» (письмо Эмили М. от 17 июля 1812 г.; II, 87). Такой художник должен (речь идет именно о долженствовании, если он хочет быть настоящим, истинным артистом) прежде всего стремиться к совершенствованию и без устали, всю жизнь трудиться ради этой цели. Перед только что цитированными строками из письма девочке, учившейся музыке, стоят такие: «Продвигайся вперед, не только упражняйся в искусстве, но и проникай в его сущность».

О необходимости изучать искусство и постоянно совершенствоваться в нем Бетховен говорил и писал много раз. Он сожалел, что Вебер «слишком поздно начал учиться» (I, 47), указывал на то, что искусство не может совершенствоваться само собою, без труда художника. А «все трудное прекрасно, величественно, содержательно и т. д.» (письмо Штейнеру).² И веря в свой гений, он в то же время был поистине безжалостен к себе, беспрестанно сомневаясь, отыскивая лучшие варианты, вынашивая и тщательно шлифуя каждое произведение, разочаровываясь в сделанном ранее. «Вы сами знаете, — пишет он поэту Маттиссону, на чей текст создана знаменитая «Аделаида», — как изменяется за несколько лет художник, который все время движется вперед; чем большие успехи делаешь в искусстве, тем меньше удовлетворяют свои старые вещи» (II, 17). Не останавливался Бетховен и перед несправедливой критикой собственных произведений, если они казались

¹ В. Корганов. Бетховен, стр. 276.

² Там же, стр. 523.

ему неудачными, написанными в угождение «толпе» (так было даже с 32 вариациями!). А воспоминания одной из знакомых композитора — Фанни дель Рио — донесли до нас и такой диалог, состоявшийся в 1818 году (I, 172):

«Бетховен. Плох тот человек, который не умеет умереть. Я готов к смерти уже с пятнадцати лет. Правда, я еще мало сделал для искусства.

Фанни. О, с этой точки зрения Вы смело можете умереть!

Бетховен. В моем воображении посятся совсем иные произведения».

Обязанностью художника Бетховен считал и непрерывное обогащение знаний, в частности изучение классических образцов. Нередко выражал он преклонение перед искусством Баха, Генделя, Глюка, Гайдна, Моцарта (хотя, как мы уже видели, не все одобрял в творчестве последнего), вставал на защиту их произведений, когда о них высказывались неверные суждения (так было, например, с Реквиемом Моцарта: в 1820-х годах возникла полемика между музыковедами по поводу подлинности некоторых частей этого сочинения, и Бетховен поддержал своего недоброжелателя аббата Штадлера за статью, в которой тот оспаривал ошибочные утверждения Готфрида Вебера и защищал интересы Моцарта).

О значении, какое придавал Бетховен изучению художником классического наследия, красноречиво говорит его письмо в издательскую фирму «Брейткопф и Гертель» от 26 июля 1809 г.: «Мне было бы приятно, если бы Вы прислали мне большую часть имеющихся у Вас партитур, как, например, Реквием Моцарта, мессы Гайдна и вообще все партитуры Гайдна, Моцарта, Иоганна Себастьяна Баха, Эммануила Баха и т. д. Из клавирных произведений Эммануила Баха у меня есть лишь несколько вещей, а ведь некоторые из них наверняка должны служить каждому настоящему художнику (опять это излюбленное бетховенское выражение! — А. С.) не только для высокого наслаждения, но и для изучения, и мое самое большое удовольствие — играть с несколькими настоящими друзьями искусства произведения, которых я никогда не видел или видел лишь изредка» (II, 58).

И не только изучать мастеров прошлого призывал Бетховен, но и учиться у них,¹ следовать им, ориентироваться на них как на вершины искусства (вспомним его слова о «лучшем гении», который сияет, как далекое солнце).

Этот призыв может показаться противоречащим его же штюрмерским и романтическим мыслям о свободе художника от традиционных норм и правил. Но на самом деле противоречия здесь нет.

¹ Например, он говорил: «Гендель — недостижимый мастер всех мастеров! Следуйте ему и учитесь вызывать малыми средствами столь большое воздействие» (I, 48).

Для верного понимания бетховенской позиции важный материал дает его письмо эрцгерцогу Рудольфу от 29 июля 1819 года. Обычно из него приводят лишь слова о том, что «только свобода и прогресс являются целью в мире искусства, как и во всем великом творении [бога]» (II, 158), причем они истолковываются как выражение передовых политических взглядов композитора. Но вряд ли Бетховен стал бы излагать эти свои взгляды родному брату австрийского императора. В контексте письма приведенные слова выражают иную излюбленную бетховенскую мысль — о необходимости свободы художественного творчества (от сковывающих его стилистических норм) и постоянного движения вперед (в письме: *Weitergehen*), то есть совершенствования художника.

Предшествуют же им размышления о классиках: «Я был в Вене, чтобы поискать в библиотеке Вашего высочества самое пригодное для меня. Главное намерение — быстро понять... для чего нам вдвойне нужны старики, поскольку в большинстве случаев в них заключена реальная художественная ценность. Из них гением обладали только немец Гендель и Себастьян Бах». Слова о свободе и движении вперед служат, таким образом, выводом из этих размышлений. А далее следует еще одно наблюдение: «Если мы, новые, еще не достигли такой устойчивости, как наши предшественники, то все же утончение наших прав тоже означает некоторое развитие».

Добиваясь свободы творчества и достигая ее, гений вместе с тем сам и ограничивает свою волю новыми, им же установленными правилами, основанными на законах природы. Недействительны отжившие, условные нормы, но существуют общие законы красоты, логики, гармоничности. «Нет правила, которого нельзя было бы нарушить, — говорит Бетховен, но тут же продолжает: — ради большей красоты».¹

Что же касается традиционных правил, то и они сохраняют свою роль в качестве отправных точек развития художника. «Давайте ему [ученику] пока то, что правильно, впоследствии он сумеет перейти к неправильному» — так советовал педагогу Бетховен.² Таким образом, Бетховен понимал свободу художественного гения в области творчества не как своеволие, а как подчинение разумной необходимости, как свободный выбор возможностей в определенных границах, обусловленных существованием «естественных законов» логики и красоты. Это был большой шаг вперед по сравнению и с догматичностью строго классицистской эстетики XVIII века, и с анархически-индивидуалистскими крайностями эстетики «бури и натиска».

Но далеко не только в этом заключалась новизна бетховенских представлений об обязанностях искусства и художника. Вы-

¹ Р. Роллан. Жизнь Бетховена, стр. 122.

² В. Корганов. Бетховен, стр. 484.

соко ценя творческую свободу и совершенствование, называя их целью в мире искусства, Бетховен тем не менее не считал их самоцелью. Мы не найдем у него ни одного высказывания, в котором он хвалил бы какого-либо автора или его произведение только за независимость от традиционных норм или за формальное совершенство. Бетховенские похвальные отзывы о творчестве и исполнении фиксируют иные ценности: богатство содержания (Бах — «не ручей, а океан»), его возвышенность (за это качество он особенно ценил Клоппштока), глубину чувств, поэтичность и значительность мыслей даже в таком виде искусства, как музыка.¹

Особенно примечательны в этом смысле его суждения о музыкантах-исполнителях: «Я не очень-то благосклонен к голой виртуозности» (II, 89); «У него, правда, есть техника, но в остальном это поверхностный человек» (I, 153); «Давно известно, что величайшие пианисты были также величайшими композиторами, но как они играли? Не так, как сегодняшние пианисты, которые только скачут с заученными пассажами вверх и вниз по клавиатуре, пф — пф — пф — как это называется? Ничтожество! Когда импровизируют настоящие пианисты, то получается нечто связанное, нечто целое; можно тут же записать это как хорошо проработанное произведение. Вот это пианистическое искусство, остальное же — ничто!» (там же). В последнем высказывании под хорошей импровизацией подразумевается, очевидно, не только законченная по форме, но и цельная по содержанию и творчески оригинальная (как это можно понять из сопоставления настоящих пианистов с плохими).

Чтобы оценить значение подобных требований, надо вспомнить, что до Бетховена содержательность как способность выразить философскую и общехудожественную (поэтическую) идею не считалась обязательным качеством музыки. Разумеется, великие композиторы предшествующих эпох, не всегда формулируя (а может быть, и не всегда осознавая) требование содержательности, тем не менее многократно осуществляли его в своем творчестве. Но и они все же допускали — теоретически и практически — возможность существования музыкальных произведений в виде искусной игры звуков, цель которой доставить слушателям приятные ощущения, в лучшем случае растрогать их, но не передать сколько-нибудь серьезные мысли, чувства, образы. И пока

¹ Известно, что сочинение музыки Бетховен уподоблял творчеству поэта. Сам он, создавая произведение, сначала записывал свой замысел словесно. «Такова его манера,— рассказывал Шуберт,— обычно он обозначает для себя движение идеи в той или другой музыкальной пьесе словами и вставляет между ними самое большее несколько нот» (I, 335). Очевидно, Бетховен видел в музыке особую форму выражения широкого философского и художественного (а не только «собственно музыкального») содержания, которое претворял специфически музыкальными средствами.

музыка выполняла главным образом служебную роль звукового «оформления» обрядов или быта, такое отношение к ней было неизбежным, исторически оправданным.

Постепенно, по мере того как музыка освобождалась от прикладного назначения, складывались и развивались театральные и концертные жанры, не скованные культовыми и бытовыми функциями, значение «внемзыкальной» содержательности в ней возрастало.¹ Этот процесс «идеологизации» музыки, ее превращения из простого «инструмента» психофизиологического воздействия в самостоятельное искусство, несущее идеи и высшие эмоции и тем подобное (хотя, конечно, не тождественное) по своим возможностям литературе, живописи, драматическому театру, продолжался несколько столетий. Творчество Бетховена обозначило собой его завершение. Тогда настало время и для общества пересмотреть свое отношение к музыке.

Сегодня, взгляды на уже далекую от нас эпоху, можно, пожалуй, и не оценить в должной мере этого скачка в понимании задач музыки. Но современники Бетховена и особенно представители следующего исторического периода (30—50-х годов XIX века) придавали ему огромное значение. «Искусство... звуков в точном смысле этого слова, то есть независимое от всех остальных, появилось на свет очень недавно; оно в юношеском возрасте, ему лет двадцать, не больше,— писал Берлиоз вскоре после смерти Бетховена в связи с его 6-й симфонией.— Оно прекрасно, всемогуще; это Аполлон Пифийский новейшего времени. Ему мы обязаны целым миром чувств и ощущений...».² О том же не раз писали Серов (вспомним, в частности, его высказывание о Бетховене как первом философе в музыке, приведенное в начале этой статьи) и другие музыканты середины XIX века. Они преувеличивали различия творчества Бетховена и его предшественников, недооценивая глубину Баха, Глюка, Гайдна, Моцарта. Но в другом они правы: Бетховен действительно установил новый взгляд на призвание музыки, новые принципы ее общественной оценки.

Качественный скачок в понимании задач музыки, ознаменованный бетховенским творчеством, был и подготовлен, и закреплен в его эстетике. Как раз об этом и свидетельствуют его высказывания, касающиеся требований к музыкантам.

Новаторский, поистине революционный для своего времени характер взглядов Бетховена на миссию искусства (в частности, музыки) и художника становится особенно ясным, если сравнить

¹ Важнейшую роль сыграло здесь развитие синтетических жанров и возникновение на их основе у композиторов и слушателей более или менее прочных и общезначимых ассоциаций между внемзыкальными идеями и собственно музыкальными средствами выражения.

² Г. Берлиоз. Избранные статьи. М., Музгиз, 1956, стр. 188.

их с представлениями, господствовавшими в начале XIX века, и прежде всего в полуфеодальных австрийском и германских государствах. Эти представления фактически еще ничем не отличались от тех, что были свойственны дворянству восемнадцатого столетия. Музыка по-прежнему рассматривалась как развлечение, а музыкант — как слуга.

Вчитаемся в строки «Крейслерианы», где Э. Т. А. Гофман с горькой и беспощадной романтической иронией запечатлел отношение современного ему общества к музыке, — и мы поймем, какая пропасть отделяла Бетховена от этого общества. «Цель искусства вообще — доставлять человеку приятное развлечение и отвращать его от более серьезных или, вернее, единственно подобающих ему занятий, то есть от таких, которые обеспечивают ему хлеб и почет в государстве, чтобы он потом с удвоенным вниманием и старательностью мог вернуться к настоящей цели своего существования — быть хорошим зубчатым колесом в государственной мельнице и (продолжаю свою метафору) снова начать мотаться и вертеться. И надо сказать, что ни одно искусство не пригодно для этой цели в большей степени, чем музыка... Из правильного понятия о назначении искусства также само собой следует, что художники, то есть люди, кои (довольно-таки глупо!) посвящают всю свою жизнь делу, служащему только целям удовольствия и развлечения, должны почитаться низшими существами, и их можно терпеть только потому, что они вводят обычай *miscere utile dulci* [соединять приятное с полезным]. Ни один человек в здравом уме и с зрелыми понятиями не станет столь же высоко ценить наилучшего художника, сколь хорошего канцеляриста или даже ремесленника, набившего подушку, на которой сидит советник в податном присутствии или купец в конторе, ибо здесь имелось в виду доставить необходимое, а там — только приятное! Поэтому если мы и обходимся с художником вежливо и приветливо, то такое обхождение проистекает лишь из нашей образованности или из нашего добродушного права, который побуждает нас ласкать и баловать детей и других лиц, нас забавляющих».¹

Бетховенские письма и устные высказывания полны жалоб на равнодушие и пренебрежительное отношение его сограждан к настоящей музыке и ее представителям, на низкий уровень общественных вкусов и запросов в области искусства. Правда, в первые годы жизни Бетховена в Вене, когда он еще не поднялся столь резко над привычными для того времени требованиями, в его письмах звучит удовлетворение уровнем художественной жизни австрийской столицы, хотя он уже тогда посмеивается над приземленностью интересов и косностью ее жителей: «Здесь

¹ Э. Т. А. Гофман. Избранные произведения в 3 томах, т. 3. М., Гослитиздат, 1962, стр. 24—24.

арестовали несколько значительных людей; говорят, будто должна была вспыхнуть революция, но я думаю, что, пока австриец имеет пиво и сосиски, он не восстанет» (письмо Зимроку от 2 августа 1794 г.; II, 13). Но уже в 1800-х годах, и особенно позднее — в 1810-х и 20-х, разрыв между ним и окружающей средой становится очевидным.

Бетховен с горечью убеждается в том, что его возвышенные духовные устремления не находят понимания и отклика, его музыка слишком серьезна и глубока для венской публики, запросам которой отвечает лишь пустое искусство виртуозов. «...Здесь все подло и грязно. Хуже и быть не может. Все сверху донизу негодяи, — жалуется он на Вену. — ...Музыка здесь совершенно в упадке. Император ничего не делает для искусства, а остальная публика вполне довольна всем» (беседа с Бурси в 1816 году; I, 163—164). Бетховен возмущается низким уровнем требований «большой публики», ее погоней за модой, успехом у нее слабых, поверхностных произведений. Когда в разговоре с ним упомянули новую оперу Зейфрида, он воскликнул: «Ах, господа! Такие композиторы тоже должны быть. Иначе что делала бы большая публика?» (I, 150).

Когда в конце 1810-х годов в Австрии в моду вошел Россини, то Бетховен, отдававший должное мелодическому таланту «пезарского лебедя», вместе с тем резко осудил одностороннее увлечение венской публики итальянской оперой в ущерб серьезной отечественной музыке, включая и его творчество.¹ Фабрикант музыкальных инструментов Штумпф услышал от него в 1824 году гневную филиппику против жителей Вены: «Хорошая, могучая, короче — настоящая музыка больше не нужна! Да, да, таковы вы, венцы! Россини и его компания — вот ваши герои! Меня они больше и знать не хотят! Иногда Шуппанциг вытаскивает на свет какой-нибудь мой квартет, для симфоний же у них нет времени и «Фиделио» они тоже не хотят. Россини, Россини для вас выше всего! Должно быть, бездушное бречание и пение, ваши собственные поделки, которыми вы губите настоящее искусство, — вот ваш вкус! О вы, венцы!» (I, 272).

Аналогичные обвинения в адрес австрийского общества высказал Бетховен в 1822 году Рохлицу: «Обо мне Вы здесь не услышите ничего... «Фиделио»? Они не дают его и не хотят его слушать. Симфонии? Для этого у них нет времени. Концерты? Каждый шпарит лишь то, что сам сочинил. Сольные вещи? Они уже давно вышли из моды, а мода всеильна» (I, 232).

¹ Р. Роллан цитирует запись из дневника Бауэрифельда, фиксирующую мнения, распространенные в венских салонах в 1816 году: «Моцарт и Бетховен — старые педанты; глупость предыдущей эпохи находила в них вкус; только с Россини узнали, что такое мелодия, «Фиделио» — дрянь; непонятно, почему берут на себя труд ходить на него скучать». (Р. Роллан. Жизнь Бетховена, стр. 59).

В своей критике Бетховен не щадил и австрийский двор, и дирекцию придворных театров. «Директора также невежественны, как все прочие, и все предоставлено случайности, зато у нас много денег для кастратов, от которых искусство ничего не выигрывает» (письмо Гертелю от 21 августа 1810 г.).¹ Политика театральной дирекции представлялась ему символом отношения всего тогдашнего общества к искусству. «Ничто не движется вперед из-за сплошной тупости... Нынешнее обращение с искусством непростительное. Я должен отдавать треть сбора дирекции театра и пятую часть на содержание каторжной тюрьмы. Черт возьми! Пока эти истории не закончатся, я буду спрашивать, является музыка свободным искусством или нет. Поверьте мне, в наше время искусству нечего делать» (I, 152).

Особенно же доставалось от Бетховена аристократии, знати, определявшей в условиях Австрии художественную политику и задававшей тон среди публики. Говоря о слушателях, Бетховен различал массу, «толпу», — и «образованную публику». Некоторых представителей знати он относил ко второй группе (в том числе эрцгерцога Рудольфа, князя Лихновского), но даже с ними вступал в стычки, если не встречал с их стороны должного уважения к настоящему искусству, к художнику. Так было, например, в известной истории с Лихновским, когда тот попытался заставить Бетховена играть для французских офицеров.

Вероятно, такое же возмущение, как и бесцеремонность Лихновского, вызвал у Бетховена заказ эрцгерцога Рудольфа написать музыку для танцевальных фигур, которые должны были выполняться наездниками на лошадях во время одного из праздников в период Венского конгресса. На этот раз Бетховен не мог ни отказаться, ни выразить своих подлинных чувств и потому ответил шутками: «Видно, ваше императорское высочество желает видеть, как держится моя музыка верхом на лошади. Пусть будет по-вашему. Посмотрим, как всадники от этого полетят кубарем... Требуемая лошадиная музыка прибудет к вашему императорскому высочеству самым быстрым галопом».²

Что же касается большинства аристократов, то Бетховен презирал их как невежд в области искусства, видя в них оплот дурных вкусов общества и пренебрежительного отношения к серьезной музыке. «Нет ничего ничтожнее, чем наши великие, за исключением эрцгерцогов...» (письмо Гертелю от 21 августа 1810 г.; II, 68). Руководителей императорского театра он назвал в одном из писем «титулованной театральной сволочью»,³ а о придворной знати в целом писал, обращаясь к издателю Гофмейстеру: «Напечатайте мой септет несколько скорее, так как чернь его ждет,

¹ Кастнер, стр. 195.

² Там же, стр. 325.

³ Там же, стр. 204.

и, как Вы знаете, императрица имеет его, а негодаев достаточно в имперской столице, как и при императорском дворе».¹

Нельзя сказать, чтобы Бетховена не интересовал успех у слушателей (да и существовал ли когда-либо композитор, равнодушный к успеху!...). Он высказывал иной раз заботу о том, чтобы «очаровать толпу», рекомендовал для исполнения такие свои произведения, которые представляют собой «хорошую приманку для пестрой публики».² Но оценка публики (как уже было видно из его ответа Шиндлеру по поводу 13-го квартета) вовсе не была для него определяющей. Более того, в сердцах он утверждал, что вообще пренебрегает публикой. «Я пишу не для толпы»,³ — кричал он директору венских императорских театров, когда тот не хотел давать «Фиделию», ссылаясь на неуспех оперы у публики. «Толпа [Leute] молчит, это только толпа, она видит в других большей частью самое себя, а это — ничто, и прочь ее! — писал он певице Амалии Зебальд. — Доброе, прекрасное не нуждается в толпе. Оно существует без всякой помощи и, по-видимому, должно служить почвой, объединяющей нас» (II, 88).

Из высказываний Бетховена ясно, что он имел в виду не демократическую публику, не народ, а главным образом «светскую чернь» и мещан с их пошлыми вкусами. Не мог презирать народ композитор, утверждавший, что «когда-то музыка должна стать национальной потребностью и для каждого сельского учителя должно стать полезным употребление метронома» (письмо Мозелю, 1817 г.; II, 135), и воплотивший в своем творчестве образ народных масс во всей полноте их «плебейского» духа. Да, собственно говоря, эти массы и не могли быть публикой оперных спектаклей и тем более концертов во времена Бетховена. Его аудиторию составляли в основном аристократы или буржуа. А этих слушателей он действительно презирал. «Для таких свиней я не желаю играть!» — заявил он во всеуслышание, когда однажды в салоне графа Фриса во время исполнения им (вместе с Рисом) в четыре руки марша ор. 45 какой-то аристократ стал разговаривать со своей соседкой.

Таким образом, высказывая презрение к «большой публике», «толпе», «черни», Бетховен имел в виду как обывателей-бюргеров, филистеров (которых позднее бичевали Шуман и другие романтики), так и аристократов — хозяев и посетителей салонов. Подобное понимание «черни» сближает его со многими прогрессивными художниками XIX века, видевшими, что искусство не может ориентироваться ни на пошлые, низменные вкусы новой буржуазной среды, ни на гедонизм вырождающейся аристократии. К Бетховену — со всеми поправками на различия стран и эпох — можно

¹ Цит. по кн.: А. Альшванг. Людвиг ван Бетховен, стр. 154.

² Письма к И. Варене. Цит. по кн.: В. Крганов. Бетховен, стр. 275, 274.

³ «Музыка французской революции XVIII века. Бетховен», стр. 150.

отнести мысль Плеханова о Пушкине: «Когда поэт громит «чернь», то мы слышим в его словах много гнева, но не слышим пошлости... Поэт упрекает светскую толпу, — именно светскую толпу, а не настоящий народ, стоявший совершенно вне поля зрения тогдашней русской литературы...»¹

Враждебное или, во всяком случае, недружелюбное отношение Бетховена к знати определялось, конечно, не только расхождением в художественных вкусах. Здесь сказались и демократические, плебейские общесоциальные убеждения композитора,² и его презрение ко всяким титулам,³ и свойственное ему обостренное чувство артистического достоинства и сословной гордости, продиктовавшее известные его слова Лихновскому о том, что князей есть и будут тысячи, а Бетховен только один. Однако немалую роль сыграла и противоположность эстетических позиций, требований к искусству, взглядов на общественные функции художника.

В этих условиях всеобщего равнодушия к настоящему искусству жить и творить в Вене Бетховену становится год от года все труднее. Начиная с середины первого десятилетия XIX века и до самой смерти он не перестает жаловаться на неблагоприятную обстановку для творчества. Его тяготит невнимание общества и в не меньшей мере нехватка денег (кратковременным просветом был период Венского конгресса, когда на Бетховена неожиданно посыпались почести и богатые дары, которые, впрочем, быстро иссякли). Через десятки письменных и устных высказываний композитора проходит мысль о материальных затруднениях, о бедственном положении, которое стало еще хуже, когда он взял на воспитание племянника Карла. Бетховену приходится вести бесконечный торг с издателями и заказчиками (которые нередко подводят его), отстаивая свое право на достойную оплату творческого труда.

Деньги нужны ему, как он подчеркивает, для того, чтобы иметь возможность свободно творить, стать независимым от повседневных мелких забот и занять в обществе положение, соответствующее высокому значению искусства. Он пишет издателю: «У меня нет конечной цели стать музыкальным ростовщиком в искусстве, который пишет только для того, чтобы разбогатеть. Боже сохрани! Но я люблю независимую жизнь. Она невозможна, если не иметь небольшого состояния, и к тому же гонорар должен

¹ Г. В. Плеханов. Искусство и литература. М., Гослитиздат, 1948, стр. 242.

² Характерная деталь: когда Бетховен пообещал Зимроку что-то прислать и тот назвал его слова «языком кавалера», композитор написал: «Чем я заслужил такое определение? Фу, кто в наши демократические времена стал бы усваивать такой язык?» (II, 13).

³ Получив от брата Иоганна визитную карточку с надписью «Иоганн ван Бетховен, обладатель имения», композитор послал ему такую: «Людвиг ван Бетховен, обладатель мозгов».

приносить художнику некоторый почет, каким должно быть окружено все, что он делает... Вы как более гуманная и широко образованная голова, чем все остальные музыкальные издатели, должны были бы также иметь перед собой конечную цель не только кое-как платить художнику, но и, напротив, поддерживать его, чтобы он мог беспрепятственно создать все то, что в нем заложено и чего ждут от него окружающие» (письмо Гертелю от 21 августа 1810 г.; II, 67).

Мечта Бетховена — не думать о деньгах и создавать лишь то, что отвечает его требованиям к искусству. «Не будь мое существование совершенно без оклада [«содержания»], я писал бы только большие симфонии, церковную музыку, в крайнем случае еще квартеты» (письмо Петерсу от 20 декабря 1822 г.).¹ «Я хотел бы иметь возможность писать совершенно безвозмездно. Но вряд ли немецкий или тем более австрийский музыкант может занять такую позицию» (письмо Трейчке от 24 сентября 1815 г.).²

Идеальный выход Бетховен видел в том, чтобы «в мире существовал только один художественный магазин, куда бы художник отдавал свои произведения, чтобы взять то, в чем он нуждается» (письмо Гофмейстеру от 15 января 1801 года; II, 18). Но понимая неосуществимость этого утопического проекта, композитор искал более реальных путей к освобождению от повседневных тягот. В 1808—1809 годах он хлопотал о должности придворного капельмейстера, которая дала бы ему жалование, достаточное для безбедной жизни, а потом задумал покинуть Вену и переехать ко двору вестфальского короля, где ему были обещаны хорошие условия. Как известно, это его намерение не осуществилось, ибо три австрийских магната во главе с эрцгерцогом Рудольфом решили выплачивать Бетховену пожизненную пенсию с условием, что он останется в Вене.³

Эта страница биографии Бетховена интересна для нас постольку, поскольку с нею связан ряд документов, показывающих, каким представлял он себе достойное положение композитора в обществе. Поручая Глейхенштейну составить проект договора с высокими покровителями, он подчеркивает: «Прошу тебя, чтобы целое (договор) обеспечивало правильное, подобающее мне применение моего искусства» (II, 54). В проекте договора, составленном на основе пожеланий Бетховена (далеко не все они были учтены в окончательном варианте документа), в частности, говорится: «Стремление и цель всякого истинного художника должны заключаться в достижении положения, при котором ему вполне возможно было бы заниматься сочинением наиболее крупных

¹ Кастнер, стр. 703.

² Там же, стр. 362.

³ Впоследствии пенсия выплачивалась Бетховену не полностью и очень нерегулярно, так что и она не обеспечила композитору возможности спокойного творчества.

произведений и чтобы другие работы или экономические условия не препятствовали ему в этом. Поэтому для композитора не может быть высшего желания, как возможность спокойно предаваться композиции больших произведений и исполнять таковые перед публикой. При этом он, однако, должен также озаботиться обеспечением своей старости в достаточной мере». Далее приводится предложение, сделанное Бетховену вестфальским королем: пожизненное жалованье с единственным обязательством иногда играть для него и управлять его придворными концертами, — и констатируется, что «предложение это, без сомнения, вполне согласно с интересами искусства и артиста». Примечательно также, что, излагая условия, на которых он согласен остаться в Вене, Бетховен вслед за получением 4000 гульденов в год оговаривает право «предпринимать путешествия для усовершенствования в искусстве, так как только таким образом он может стать весьма известным и приобрести некоторое состояние».¹

Какое разительное отличие от поведения Гайдна и Моцарта! Правда, и те не до конца мирились с положением слуг при высококородных суверенах и покровителях, хотя Гайдн ограничивался «пассивным сопротивлением», тогда как Моцарт отваживался и на вспышки открытого протеста. Но никто из них еще не смог так решительно заявить о правах художника, человека, гражданина и так настойчиво добиваться их осуществления. «Декларация прав музыканта», какой явились, по существу, многочисленные бетховенские высказывания на эту тему, имела в узкой сфере искусства такое же революционизирующее значение, как «Декларация прав человека» — в широкой области общественной жизни.

Прогрессивность позиций Бетховена определялась прежде всего тем, что они отвечали назревшим потребностям жизни, вытекали из реальных требований исторического процесса — перехода от феодальных порядков к новым, капиталистическим. Но их ценность во много крат увеличивалась еще и тем, что они имели глубокое этическое обоснование. Их фундаментом были выработанные композитором в соответствии с его общими нравственными принципами правила художнической морали.

Категорическим императивом в этой области для Бетховена было требование к художнику бескорыстно служить искусству, стоять выше соображений личной выгоды, славы, почета. Вызывалось оно им многократно: «Жертвуй всегда жизненным вздохом в пользу искусства» (из дневника);² «Я никогда не думал писать ради славы и почета: что у меня на сердце, то должно вылиться, поэтому я пишу»;³ «Я слишком люблю свое искусство, чтобы мною руководило корыстолюбие»;⁴ «Если у меня не будет

¹ В. Корганов. Бетховен, стр. 228—229.

² Р. Роллан. Жизнь Бетховена, стр. 76.

³ Там же, стр. 123.

⁴ В. Корганов. Бетховен, стр. 241.

ни одного крейцера и если мне предложат сокровища всего мира, то я не свяжу своей свободы, не наложу оков на свое вдохновение»¹ (в ответ на предложение А. Кэда написать симфонию с условием, чтобы она была в стиле первых бетховенских симфоний); «Мое положение вызывает необходимость согласовать свое решение [о гонораре] с наибольшей выгодой. Иное дело сама пьеса; сочиняя ее, славу богу, я думаю только о том, как пишу, а не о барышах»;² «Готов служить своими произведениями, но не могу определить срока, ибо не умею повелевать вдохновением и не отношусь к поденщикам, работающим с листа и по часам»³ (в ответ на заказ квартетов князем Голицыным); «Мне ордена не нужны... Искусство не нуждается в мишуре».⁴

Положительное содержание взглядов Бетховена раскрывается косвенно и в той критике, с какой обрушивался он на художников, преступавших, по его мнению, законы бескорыстия, независимости и неподкупной честности в искусстве и жизни. Здесь для него не было неприкосновенных кумиров: даже Гете, перед которым он преклонялся безгранично как перед величайшим из творцов, Гёте — «король поэтов» подвергся его осуждению, когда повел себя как «поэт королей». Приговор Бетховена несет в себе обобщение, в нем не только отрицание существующего, но и утверждение должного: «Придворная атмосфера слишком по нраву Гёте, больше, чем это подобает поэту. Что же тут говорить о смехотворных поступках виртуозов, если поэты, которые должны рассматриваться как первые учителя нации, способны забыть все остальное ради этого внешнего блеска» (письмо Гертелю от 9 августа 1812 г.; II, 88).

Бетховен, конечно, отлично понимал, что в реальных условиях того времени художник не мог вовсе пренебречь ни платой за его произведения, ни внешними признаками почета и что это обстоятельство не обязательно чревато ущербом для высокого искусства. «Не продается вдохновение, но можно рукопись продать», — как сказал примерно в те же годы Пушкин. Но и споря с издателями из-за размеров гонорара, композитор сохранял достоинство художника и отстаивал интересы настоящего искусства. «Я желал бы, если произведения искусства могут принести доход, чтобы этим пользовались лучше истинные художники, чем откровенные торгаши» (письмо Гофмейстеру от 15 января 1801 года).⁵ Когда издательство «Брейткопф и Гертель» предложило ему оскорбительно малый гонорар, он ответил: «Бетховен не занимается болтовнею и презирает все, что может получить помимо своего искусства и своих заслуг. Поэтому пришлите мне обратно все

¹ В. Корганов. Бетховен, стр. 471.

² Там же, стр. 678.

³ Там же, стр. 734.

⁴ Там же, стр. 641.

⁵ Кастнер, стр. 30.

полученные от меня рукописи, включая и романс. Я не могу принять и не приму меньшего гонорара, только за уже согласованный со мною. Вы можете получить рукописи» (письмо Гертелю от марта 1805 г.).¹

Что и в таких вопросах Бетховен думал не только о собственных интересах, но и об интересах искусства в целом, видно из истории с организацией помощи последней оставшейся в живых дочери И. С. Баха. В 1801 году в Германии был объявлен сбор средств в ее пользу (поскольку она сильно бедствовала). «Когда я недавно пришел к своему хорошему другу, — пишет Бетховен в Лейпциг издателю Гертелю, — и узнал от него, сколько собрано для дочери бессмертного бога гармонии, меня поразила ничтожная сумма, какой Германия, и особенно ваша Германия [т. е. не Австрия], почтила эту достойную уважения личность в память ее отца. Это навело меня на мысль издать что-нибудь по подписке в пользу этой особы, а выручку и ежегодный доход предоставить в распоряжение публики, чтобы защититься от всяких нападков. Вы могли бы больше всех сделать для этого. Напишите мне скорее, как поступить получше, чтобы поспеть, прежде чем умрет эта Бах и высохнет ручей [Bach], из которого мы не сможем больше пить» (II, 19).

Случалось Бетховену и нарушать им же установленные правила жизни музыканта. Правда, если он и отходил временами от своих принципов, то только в жизненном поведении, а не в творчестве: его рука ни разу не исторгла из лиры неискреннего звука. Но ему приходилось порою льстить в письмах к эрцгерцогу, смиренно просить покровительства и поддержки (в виде подписки на его сочинения) у монархов, принимать их награды, торговаться с издателями из-за каждого гульдена, а иногда даже сочинять ради денег.

Все эти факты имели бы отношение лишь к биографии Бетховена, а не к его эстетике, если бы композитор не выразил недвусмысленно своего отношения к ним. «Соната [29-я] написана при очень стесненных обстоятельствах; ибо тяжело писать ради куска хлеба; так далеко уже я зашел» (письмо Рису от 19 апреля 1819 г.).² «...Я должен был выполнить в связи с моими обстоятельствами несколько «хлебных работ» (так должен я их назвать, к сожалению)». (Письмо Ф. Брентано от 12 ноября 1821 г.; II, 165.) И, наконец, сделанное в шутовском тоне, но горькое по смыслу признание, содержащееся в письме племяннику Карлу: «Ради тебя обратился я в торгаша».³

Так относился Бетховен к своим уступкам жизненной прозе, горюя, стыдясь, оправдываясь и все же принося ей в жертву поэзию ради еще более высокого — добра и долга. Расходясь

¹ Кастнер, стр. 87.

² Там же, стр. 567.

³ В. Корганов. Бетховен, стр. 799.

иногда с этикой, эстетика уступала ей дорогу. Но даже отступления от заповедей в конечном счете становились их подтверждениями.

В личности, жизненном поведении, эстетических взглядах каждого художника неразрывно слиты индивидуальное и социальное.

Воззрения и поступки Бетховена, как и вся его судьба, были бы, наверное, иными, если бы не его могучая воля, целеустремленность, чувство достоинства и в то же время глухота и болезни, некрасивая внешность и неуживчивый характер. От рождения он был обречен и страдать, и бороться.

Но и характер страданий Бетховена, и смысл его борьбы определились уже не индивидуальными, а социальными обстоятельствами. К ним обычно относят только конфликт между его прогрессивными, демократическими убеждениями и господством реакционных сил в тогдашней Австрийской империи, его разочарование как республиканца реальными политическими результатами французской революции, столкновение его свободолюбивых устремлений с мертвящей властью полицейского государства. Анализ бетховенских эстетических взглядов вскрывает еще одно противоречие между композитором и окружавшим его обществом — противоречие в воззрениях на сущность искусства и назначение художника.

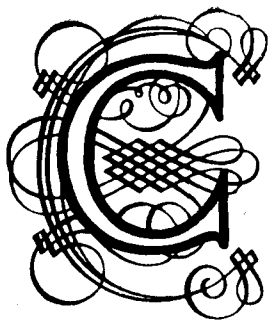
Противоречие это было и неизбежным, и неразрешимым. Бетховен выступил глашатаем эстетических и художественно-социологических идей, решительно порывавших с наследием предшествующей эпохи. Эти идеи были глубоко чужды господствовавшим ранее представлениям о назначении музыки и месте музыканта в обществе. Они были сродни лозунгам французской буржуазной революции, но оказались выдвинутыми в стране, где царили феодальные порядки, и потому обречены были остаться утопией. Впрочем, в музыкальной жизни даже отсталой Австрии (как и других немецких государств) уже ощущались веяния приближавшейся капиталистической эпохи. Ведь именно к концу XVIII века относится возникновение основных нотиздательств в Вене, Лейпциге и других городах. В их лице Бетховен непосредственно столкнулся с учреждениями, где — независимо от доброй или злой воли издателей — не мог не воцариться новый, буржуазный дух, дух расчетливости, торгашества, господства чистогана. Искусство стало превращаться в товар, и это в не меньшей степени противоречило бетховенским возвышенным принципам, чем бесправное положение искусства в ту эпоху, когда в нем видели лишь бесполезное развлечение.

Так столкнулись исторически необходимое требование и практическая невозможность его осуществления. А это и есть именно та коллизия, которая, по словам Энгельса, и является трагической.

Бетховен часто жаловался на одиночество и действительно был глубоко одинок. Здесь сыграли свою роль и личные факторы (неуживчивость, глухота), и политико-мировоззренческие (несоответствие его социальных убеждений окружающей обстановке). Но не меньшее значение имел трагический разрыв между бетховенскими представлениями об искусстве и реальным его положением в обществе. «Когда я гляжу вокруг себя, то должен вздыхать, ибо то, что я вижу, противоречит моей религии», — говорил он Беттине Брентано, поясняя, что вынужден презирать тот мир, который не подозревает, что музыка есть высшее откровение (I, 118). Этот разрыв переживался Бетховеном столь же мучительно, как и другие его конфликты с обществом. И он был в не меньшей мере стимулом для борьбы. Ее вел Бетховен всеми доступными ему средствами, но прежде всего утверждая самим своим творчеством истинное понимание искусства.

Это обстоятельство трудно переоценить. Нередко, но не всегда, далеко не всегда Бетховен непосредственно воплощает в своих произведениях передовые, революционные социальные идеи. Но зато во всех случаях его музыка являет собою пример содержательного, серьезного и этически возвышенного искусства.

В обосновании и защите такого понимания музыки — главное значение бетховенской эстетики и ее непреходящая ценность. Этим она и в наши дни противостоит буржуазно-торгашескому отношению к искусству и близка нам как наследникам великой гуманистической культуры прошлого.



ЦЕННОСТЬ БЕТХОВЕНА

амый факт, выраженный заглавием этой статьи, вряд ли нуждается в доказательствах. Правда, даже великая слава Бетховена не может претендовать на абсолютность. Однако лучшая, наиболее чуткая и справедливая часть человечества чрезвычайно высоко ценит музыку Бетховена, глубоко уважает весь строй ее идей, преклоняется перед личностью великого композитора. В силу таких обстоятельств вырисовывается задача — не столько доказывать ценность Бетховена, сколько пытаться охарактеризовать ее основные стороны и проявления.

Издавна восхищают необыкновенная сила и энергия творчества Бетховена, поразительная жизненность и страстность его искусства, редкостное единство эмоции, разума и воли в его музыке. Да и властность музыки Бетховена исключительно велика. Конечно, есть в мире и власть обольщения, власть искушения, даже власть нирваны. Есть и злая, гнетущая власть насилия, принуждения. Но благороднейшим и плодотворнейшим типом власти все же является власть разумно направленной, эмоционально полнокровной и радостной, действенной, созидающей воли. В силе подобной воли, выраженной образами искусства, вряд ли кто-нибудь из композиторов может сравниться с Бетховеном; и вряд ли кто-нибудь из них способен в равной с Бетховеном степени воспитывать в людях бодрость и целеустремленность духа.

Именно поэтому Бетховен столь нужен всему человечеству. Его искусство сохраняет свою мощь совсем в иных условиях, чем исторические условия породившей его эпохи —

вопреки суровым испытаниям, каким всегда подвергает человеческую культуру фактор времени.

Разумеется, творческий опыт такого колосса музыки, каким был Бетховен, выходит далеко за пределы его личной художественной практики и приобретает широкий обобщающий смысл. Как увидим ниже, проблема соотношения исторического, преходящего и стойкого в творческом методе, во всей образной системе искусства Бетховена представляет очень значительный, животрепещущий интерес.

Мы знаем, что эпоха, исторические условия, социальные противоречия, классовая борьба создают предпосылки того или иного развития искусства. Но искусство как таковое создается определенными художниками, творческими личностями, накладывающими свою печать на выражаемые ими общественные идеи.

Конечно, без великих событий эпохи, нашедших свое самое отчетливое выражение во французской революции 1789—1793 гг., без всего процесса становления противоречий рождающегося буржуазного общества не было бы Бетховена. Но в том, что Бетховен оказался именно таким, а не иным, в том, что мы имеем одного, а не нескольких Бетховенов, выразили себя особые качества его дарования, его натуры. Такая связь общественного и личного лишь на первый взгляд кажется загадочной. На деле же именно общество предъявляет определенные требования к искусству, но выполнить эти требования в максимальной, а следовательно, особенно нужной обществу степени оказывается в силах лишь тот или иной талант. Как же отделить его личную силу, его неповторимое своеобразие от выполняемой им общественной функции?

Механически такое отделение невозможно, но мы должны стремиться к пониманию перехода личного в общественное и обратно. Ведь чем крупнее, даровитее, инициативнее личность, тем в большей степени способна служить она общественным целям, выйти за пределы чисто индивидуального, стать необходимой всем. Но, одновременно, чем ярче дарование, тем более рельефна его печать на выполнении им общественных задач культуры, науки, искусства. Поэтому-то самое общезначимое в Бетховене есть вместе с тем и самое бетховенское!

Итак, что же мы ценим в Бетховене?

Искусство Бетховена очень мужественно, и неотразимо убеждает этим своим качеством. Во всех трудных случаях жизни, требующих усилия и преодоления, настойчивости и смелости, для человека, живо воспринимающего музыку, нет друга лучшего, чем Бетховен. Именно Бетховен способен восстановить уходящие силы, поддержать в минуты слабости, призвать от пассивности к деятельности. Есть много композиторов, способных мягче и деликатнее, чем Бетховен, врачевать, успокаивать, умиротворять... Но именно он обладает незаменимым даром возбуждать самые

действенные возможности человека, зовя не к забвению и покорности, а к борьбе.

Естественно, что те, кто культивирует покорность перед лицом «рока» и находит болезненную радость в смаковании печального и «неотвратимого», не обратятся к музыке Бетховена. Она способна лишь оттолкнуть их своей напряженностью и жизненностью, своей атлетической мощью. Но тем дороже Бетховен тому, кто ищет борьбы и действия, а не смирения и покоя.

Огромная правда искусства Бетховена — в сочетании двух факторов: очень трезвого понимания суровости, а то и беспощадности жизни, жизненных обстоятельств, с одной стороны, и пламенной веры в созидющие силы человека, в способность и долг его побеждать — с другой.

В сущности, тут следует говорить даже не о вере, а об уверенности. Этика и эстетика Бетховена в их сильнейших чертах были связаны с весной революции, с ее лучшими чаяниями и надеждами. То обстоятельство, что Бетховен жил не в революционной Франции, а в отсталой Германии, своеобразно помогло отвлечению, дистилляции его гуманистических, свободолюбивых идей. И в дальнейшем глубокие социальные и личные разочарования (в эпоху наступления реакции) лишь постепенно проточили бреши в этой стройной, могучей системе идеалов.

Для Бетховена типична идея долженствования. «Так должно быть» — эта максима и превращала веру в уверенность, заставляла создавать и во что бы то ни стало отстаивать строй эмоций и этических велений.

Нельзя не заметить сразу, что бетховенская идея долженствования резко противоречит индивидуалистическим началам «свободы личности», всем видам декадентской эмоциональной анархии. Бетховен постоянно как бы требует подчинения слушателей кругу основных, объединяющих и руководящих идей-образов, которые он излагает уверенно и упорно, неоднократно повторяя — подобно клятвам или моральным максимам, но, конечно, вне механического приема «остинатности». Вспомним, например, сколько раз повторяется волевая фанфарная тема в первой части Третьей симфонии или сколько раз возникают снова и снова энергичные акценты главной темы финала Пятого фортепианного концерта. Такие построения, новые и новые утверждения образных тезисов могут показаться даже назойливыми, но лишь тем, кто не разделяет выражаемых музыкой Бетховена пылких чувств и волевых усилий.

Хочется вспомнить знаменитые слова В. Белинского: «Свобода творчества легко согласуется с служением современности: для этого не нужно принуждать себя писать на темы, насилловать фантазию; для этого нужно только быть гражданином, сыном своего общества и своей эпохи, усвоить себе его интересы, слить свои стремления с его стремлениями; для этого нужна симпатия,

любовь, здоровое практическое чувство истины, которое не отделяет убеждения от дела, сочинения от жизни»¹.

Творчество Бетховена свободно именно в этом смысле: оно движется в строго организованном кругу волевых и действенных начал не по принуждению, а по собственному желанию, в силу собственной коренной потребности. Такой же свободной, но целеустремленной гражданственностью, такого же страстного увлечения волевой действенностью ждет Бетховен и от своих слушателей.

Никак нельзя забывать, что постоянная идея долженствования не сделала эстетику и этику Бетховена догматическими. Одна из главных основ величия искусства Бетховена в том, что тенденция носит у него (в соответствии с цитированным положением Белинского) жизненный, реальный характер, извлечена из передовых задач действительности, а не является примысленной или навязанной. Эта тенденция была прежде всего героической, связанной и с задачами тираноборчества, и с мечтой о переустройстве общества на истинных, справедливых началах, и, наконец, с постоянными проблемами существования каждого человека, почти неизбежно встающего лицом к лицу с более или менее грозными препятствиями и долженствующего справиться с ними, преодолеть их. Бетховен удивительно полно и глубоко ощущал единство больших и малых героических дел, ощущал потому, что следовал самой истинной концепции жизни — как процесса формирования, развития и борьбы противоречий, как поля действия противоположных, антагонистических сил, на котором ничто не дается само собой, но достигается, завоевывается.

Вот почему непрременной задачей Бетховена стало отражение и выражение противоречий, конфликтов, процессов жизни. Бетховену было совершенно необходимо показать, наглядно выразить в музыке, что все в жизни строится на контрастах и столкновениях начал. И эту задачу художественной образности Бетховен разрешил превосходно. Рядом с сильным он ставил слабое, рядом с наступающим — отступающее, рядом с непреклонным — податливое, рядом с уверенным — колеблющееся. И какую бы сторону эстетики и этики Бетховена ни попытаться проанализировать, всюду мы встретимся с очень действенной и упорной жизнью противоречий.

Характерна в данном плане концепция правды и красоты у Бетховена. Более решительно, чем кто-либо из современных ему композиторов, Бетховен тяготел к выражению в искусстве правды жизни. Это заставило его весьма критически отнестись к ходячим в то время представлениям о красоте музыки. Для Бетховена оказались неприемлемыми не только гедонизм модной итальянской оперы, но и, например, капризное порою изящество

¹ В. Г. Белинский. Собрание сочинений в трех томах, том II. М., 1948, стр. 363.

музыки Моцарта. Однако, борясь решительно и непреклонно за правду страстей, Бетховен не допустил роковой ошибки, столь свойственной многим представителям современного модернизма, — он не попытался заменить красивое безобразным, отталкивающим. Такая ошибка была бы особенно пагубной в области музыки — искусства, где безобразное, уродливое, отвратительное не могут комментироваться словом (как в литературе) или всей совокупностью предметных соотношений (как в живописи, графике, скульптуре) и где уродливые звуки неизбежно воспринимаются вне отчетливых соотношений с предметностью, то есть прежде всего как выражение уродливых эмоций.

Бетховен, повторяем, подобной ошибки не совершил. Он демократически расширял понятие красоты, но не покушался на него. Для эстетики Бетховена взгляд на искусство как на область прекрасного остался нерушимым. Более того — чем решительнее обращался Бетховен к суровым сторонам жизни, тем ярче, последовательнее и чище рисовались в его творческом сознании идеалы красоты. Основой красоты были для Бетховена сила и стройность образов человеческих страстей, указанное нами выше единство эмоций, разума и воли.

В данном плане трудно переоценить богатство эмоционального мира, выраженное музыкой Бетховена. Этот апостол непреклонной и величавой героики был вместе с тем певцом удивительно тонких и нежных переживаний. Вспомним ли мы проникновенно задумчивые, как бы погруженные в мерный поток интонации первой части Лунной сонаты, краткую и беспрдельно выразительную исповедь души в *Andante con moto* Четвертого фортепианного концерта (с ее дуплановостью взволнованных признаний и сдержанных отголосков внешнего мира) или целую эпопею щемящей печали в *Allegretto* Седьмой симфонии — повсюду мы встретимся с необыкновенно сердечной лирикой Бетховена. Превосходя своей покоряющей серьезностью и глубиной все, ранее написанное, она осталась непревзойденной впоследствии.

Лирика Бетховена несколько не уступает его героике; в их равенстве сказалось единство человеческого духовного содержания и редкостной волевой энергии. Поэтому, скажем, когда незадолго до окончания первой части Пятого фортепианного концерта мы слышим восхитительное пение валторн на фоне арпеджий фортепиано, а перед кодой финала того же концерта внимаем нисходящим аккордам фортепиано на дрожащем, чуть слышном органном пункте литавр, — удивительно изысканный колорит таких фрагментов восхищает нас не меньше, чем ослепительный блеск фанфарных разделов концерта.

Не забудем и о бетховенском юморе — одной из граней многосторонней натуры композитора, — том юморе, который так ярко выступает, скажем, в его многочисленных скерцо и получил едва

ли не самое наглядное выражение в известнейшем рондо ор. 129 с подзаголовком «Ярость из-за потерянного гроша».

Сосредоточивая преимущественное внимание на человеке, полнокровно живущем и борющемся, Бетховен находил великую сферу красоты и в окружающей человека природе. Увлечение Бетховена обаятельными чарами природы засвидетельствовано многочисленными высказываниями как самого композитора, так и его современников. И природа очень широко, очень разносторонне вошла в творчество Бетховена — как самыми величавыми, так и самыми грациозными своими проявлениями. Так, в Шестой симфонии Бетховен обрисовал с равным увлечением, равной яркостью и изящную «Сцену у ручья», и картину бури.

Возвышенная поэтизация любви к женщине открывала перед Бетховеном ничем не заменимые области красивого, которым Бетховен не изменил даже под давлением самых тягостных разочарований. В том, что Бетховен не отринул образы красоты и в скорби, в том, что он не перешел к озлобленности или скептицизму, но лишь бережно лелеял свои идеалы, выказалось необыкновенное здоровье его души, потребности которой в прекрасном были поистине неистребимыми.

Если мы захотим увидеть и на солнце тени, то, конечно, не представит особого труда зафиксировать те или иные слабости эстетики и этики Бетховена, вызванные историческими условиями эпохи, но связанные и с особенностями его личности.

В частности, мировоззрение Бетховена оказалось еще не в силах полностью освободиться от религиозных представлений. Правда, Бетховен далеко отошел от стандартизированных норм церковного благочестия. Он во многом был склонен растворять понятие бога в понятии природы и этим приближался к спинозизму. Но все же Бетховен не поднялся до цельности взглядов знаменитого голландского материалиста. Как и многие мыслители, многие художники его эпохи, Бетховен ближе всего стоял к деизму, то есть к мировоззрению, ограничивающему роль бога сотворением мира и предоставляющему ход развития этого мира законам природы. Вдобавок Бетховен не смог вовсе уйти от круга религиозной музыкальной образности, удельный вес которой увеличился в поздний период его творчества.

В соответствии с подобными сторонами своего мировоззрения Бетховен бывал склонен порою колебаться и в сторону идей фатализма, в общем-то резко противоречивших всему прогрессивному строю его мыслей, утверждавших возможность и необходимость господства человека и человечества над «судьбой».

Противоречия воззрений Бетховена побуждали его временами, даже в среднем периоде творчества, стремиться к идеализации окружающего мира. Так, например, в уже упоминавшейся Шестой (Пасторальной) симфонии композитор отдал дань руссоизму и гайдновским традициям патриархальной утопии. Соответственные

идиллические черты мы находим и в ряде других сочинений Бетховена, например в более ранних Пятнадцатой и Шестнадцатой фортепианных сонатах.

Разумеется, было бы нелепым сколько-нибудь сурово упрекать Бетховена за отступление от главной, самой действенной линии его творчества, особенно потому, что на путях таких отступлений возникали замечательные и в своем роде незаменяемые музыкальные красоты. Но видеть конфликты сознания Бетховена, побуждавшие его быть то суровым борцом, то не свободным от иллюзий мечтателем, необходимо.

Бетховен жил в эпоху, когда нации лишь формировались, и ряд проявлений его патриотизма (вызванных прежде всего захватническими войнами Наполеона) носил не слишком последовательный и выдержанный характер. Случались и в личной жизни Бетховена моменты податливости, когда ему приходилось склоняться перед властью имущими, не говорить им правду в лицо.

Но все противоречия и тени не могут в сколько-нибудь значительной степени заслонить величие творческой личности Бетховена, который стал в области музыки самым ярким и самым могучим выразителем передовых, освободительных идей конца XVIII — начала XIX веков.

Народность, демократизм, плебейский дух музыки Бетховена — вот что прежде всего бросается в глаза при попытках оценить связи композитора с грандиозным переворотом общественного сознания, материализованного великой французской революцией. Резкость и угловатость музыкальной речи Бетховена, свойственный ей пафос улицы, форума и поля битвы, народная прямолинейность эмоций шокировали многих и многих его современников, привыкших к манерам аристократических салонов. И лишь позднее выяснилось, что Бетховен вовсе не был простонародным, что искусство его впитало все самое лучшее из богатой и тонкой культуры старого мира — не только впитало, но и сумело непревзойденно развить — в новых условиях и в новом направлении. В сущности, так бывало и бывает всегда. Новое только тогда может одержать действительные победы, когда не пренебрегает ценными заветами старого и умеет усовершенствовать, а не отринуть их.

Истинно народное искусство Й. Гайдна прошло, однако, шлифовку в условиях замковой художественной культуры его времени. Не будем уже распространяться о Моцарте или Шопене, утонченность эстетики которых нельзя понять вне их ориентации на ценные черты именно той аристократической культуры, которой они в целом противостояли.

Соответственное единство традиций и новаторства дало себя знать даже у столь непокорного и рвущегося вперед художника, как Бетховен. Но более, чем кто-либо из его современников, Бетховен сумел переинтонировать заимствованное и усвоенное, сумел,

в частности, сделать старое изящество, старую красоту новым изяществом, новой красотой, которые вначале даже не были восприняты в плане изящного и красивого. Сколько бы мы ни говорили о свободолюбивом, тираноборческом и демократическом характере произведений Бетховена, впервые в истории музыки выразившего с такой силой социальные конфликты (тут надо, конечно, иметь в виду и его произведения с текстом, прежде всего замечательную по чистоте и ясности морали оперу «Фиделио»), мы этим еще не затронем непосредственно некоторые самые существенные качества его искусства. Притом именно те, которые придали творческому наследию Бетховена значение уникальное и неповторимое. Становление этих качеств было, разумеется, опять-таки связано с коренными потребностями породившей музыку Бетховена эпохи.

Чтобы понять грандиозные заслуги Бетховена как мыслителя в области музыкального искусства, надо, конечно, отдать себе отчет в состоянии музыки к концу XVIII века, к тому времени, когда творчество Бетховена стало формироваться.

Хотя в этот свой период история музыки насчитывала уже тысячелетия, хотя в более или менее отдаленном прошлом уже виднелись такие монументальные фигуры великанов музыкального искусства, как Палестрина и Монтеверди, Себастьян Бах и Гендель, — искусству профессиональной музыки словно чего-то недоставало для того, чтобы встать вровень с изобразительными искусствами и литературой. Литература издавна пользовалась незаменимыми преимуществами слова, способного при посредстве понятий описывать мир, жизнь людей, их мысли и переживания. Живопись и скульптура соответственно пользовались чрезвычайной наглядностью зрительных восприятий.

Напротив, музыка постоянно оказывалась как бы отстающей, поскольку лежащие в ее основе звуковые образы не обладали понятийностью слов, не имели и наглядности зрительных изображений. Правда, с незапамятных времен музыка обладала своим (притом незаменимым!) преимуществом — способностью так волновать, так воздействовать на мир эмоций, как это не удавалось и не могло удасться ни литературе, ни изобразительным искусствам. Но за такой несравненной и незаменимой эмоциональностью музыки всегда, как тень, двигалась ее смутность, неясность, «многозначность», присущие и самим основам музыки — слуховым восприятиям.

Закономерно, что по мере развития просвещения и философии, по мере развития человеческого знания вообще и в меру роста страстного желания познавать мир усиливалась потребность в такой музыке, образы которой отличались бы наивозможной отчетливостью. Простейший выход рисовался как сочинение музыки со словом (в песне, романсе и т. п.) или со словом и сценическим действием (в опере и родственных ей жанрах). При этом музыка

задавала эмоциональный тон, а слова (или слова и мизансцена) конкретизировали художественные образы произведения. Этот выход был найден уже в эпоху Возрождения. Однако по мере своего исторического развития музыкальное искусство во все большей мере претендовало на самостоятельность, подготавливая расцвет инструментальной музыки.

Конечно, ни при каких условиях органические качества и возможности музыки как искусства звуков не могли быть заменены другими качествами и возможностями — скажем, теми, которые присущи живописи. Но все же возможности музыки при всех свойственных ей и неустрашимых ограничениях можно было развить. Для такого развития открывались два направления, два плана. С одной стороны, могла развиваться наглядность музыкальных образов — через расширение и углубление реальности музыкальных интонаций. С другой стороны, могла развиваться процессуальность музыкальных образов — путем становления их логики. Иными словами — открывалась перспектива развить и средства воплощения материи, и средства воплощения движения.

К концу XVIII века, когда начало складываться творчество Бетховена, обогащение и совершенствование как интонационных, так и логических факторов профессиональной музыки достигло уже такой ступени, на которой стали осуществимыми сдвиги в сторону утверждения и закрепления решительной самостоятельности музыкального искусства.

В прошлом был богатый опыт выработки музыкальных интонаций как в вокальной, так и в инструментальной музыке. Достаточно длительное становление оперы позволило создать очень разнообразные фонды музыкальных интонаций, связанных с интонациями речевыми и способных поэтому передавать с большой чуткостью эмоциональный подтекст речи, а следовательно, и образы соответственных эмоций. Вместе с тем музыка инструментальная (и в виде оркестровых сопровождений опер, и в виде самостоятельных пьес) не только усваивала и претворяла интонации, возникшие в лоне вокальности, но и ставила перед собой все смелее те или иные задачи звукового пейзажа, отражая и выражая звуками явления природы и человеческого быта.

В творчестве Себастьяна Баха речевая эмоциональная выразительность музыкальных интонаций одержала множество решающих побед. В творчестве Генделя сформировалась великолепная картинность. Что же касается ближайших предшественников Бетховена, великих столпов венской школы Гайдна и Моцарта, то интонационные фонды их музыки отличались уже поразительной гибкостью и многообразием, рельефностью и бесчисленными оттенками очень развитой и дифференцированной музыкальной речи.

Не менее значительными, многообещающими оказались к концу XVIII века и успехи развития музыкальной логики. От Баха и Генделя к Гайдну и Моцарту сформировалась логически

разветвленная система мажоро-минора с очень тонкими различиями ладовых отношений и сопряжений, включающая в себя и ряд ладовых средств, выходящих за пределы ионийского и эолийского ладов, проникших из фольклора в мажоро-минорную сферу.

Короче говоря, к концу XVIII века уже имелась налицо такая совокупность интонационных и логических факторов музыкального искусства, которая представляла благодарнейший материал для движения к невиданным дотоле завоеваниям музыкального искусства.

Для того, чтобы решающий скачок произошел, музыкальное мышление должно было насквозь проникнуться идеями развития, выношенными и рожденными великой эпохой французской революции, которую В. И. Ленин называл «могучей народной революцией».¹ И вот именно Бетховен стал тем, кто с качественно новой последовательностью развернул и закреплел в музыке эти идеи.

Нам думается, можно особенно верно понять существо искусства Бетховена, учитывая до конца его «пограничность» между двумя эпохами музыкальной истории. Позади Бетховена был интенсивнейший подъем музыки к тем высотам, на которых она только и могла освободиться от стесняющих ее пут и ограничений недостаточно осознанной самостоятельности. Впереди Бетховена простерся необыкновенный расцвет музыкального искусства, получившего в XIX веке тот широчайший резонанс, которого оно не имело и не могло иметь раньше.

Следует, конечно, твердо помнить и определяющее значение революционной эпохи конца XVIII века для дальнейших судеб человеческой культуры в целом. Это значение было с совершенным лаконизмом выражено В. И. Лениным: «Все развитие всего цивилизованного человечества во всем XIX веке — все исходит от великой французской революции, все ей обязано».²

Поэтому-то полагать Бетховена огромной вершиной, подготовленной предыдущим развитием музыки, не значит быть «бетховеноцентристом», но значит лишь прочно связывать его искусство с расцветом долго формировавшихся и складывавшихся раньше художественных идей революционной эпохи, которые простерли свое могущественное воздействие и на будущее. Ясно видеть положение Бетховена на грани двух эпох музыки особенно важно потому, что оно определило особые, уникальные черты его искусства.

Перед Бетховеном встали две задачи, как будто прямо противоположные, но вместе с тем и единые. С одной стороны, ему предстояло обобщить, синтезировать многие завоевания предшествующих поколений композиторов в области правды музыкаль-

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 4, стр. 431.

² Там же, т. 37, стр. 447.

ных интонаций, движущейся вперед способности музыки отражать и выражать при посредстве мелодических, ритмических, гармонических, полифонических, тембровых интонаций образы действительности, прежде всего образы человеческих эмоций (через претворение интонаций человеческой речи, человеческого голоса), но также и очеловеченные творческим сознанием образы природы, людского быта и т. д. (через претворение соответственных интонационных прообразов).

Но, с другой стороны, Бетховену предстояло поднять на более высокую ступень музыкальную логику, факторы, элементы и возможности развития музыкальных мыслей; ему предстояло с невиданной ранее силой и последовательностью ввести совокупность музыкальных интонаций в русло движущихся, развивающихся образов.

Задачи эти, как мы уже отметили, были как бы противоположными. Почему же? Потому, конечно, что преимущественное развитие интонации должно было сосредоточивать внимание на ней как данности или частности, отвлекая это внимание от задач процессуальности музыки. Напротив, преимущественное сосредоточение внимания на процессуальности музыки как таковой грозило интонационным обеднением и нивелированием. И все это потому, что чем характернее и неповторимее интонация, тем труднее ввести ее в русло логических построений лада и формы.

Конечно, проблема единства интонационного и логического стояла и раньше, до Бетховена, стояла *всегда* перед музыкантами, стремившимися так или иначе сочетать, слить правдивость и стройность. Но перед Бетховеном она встала по-новому, оказалась качественно иной, поскольку его творчество было побуждаемо и движимо сформулированными столь последовательно и глубоко лишь в его эпоху (а не ранее) идеями развития.

Известна громадная любознательность Бетховена (не только в области искусства, но и в области философии и науки), при посредстве которой он неустанно стремился заполнить пробелы своего первоначального образования и встать с веком наравне. Бетховен был знаком, в частности, с философией Канта, содержащей немало элементов диалектики. Знал ли Бетховен философию Гегеля — величайшего представителя диалектики в тогдашнем философском мышлении, — остается проблематичным. Нельзя, впрочем, не вспомнить и то обстоятельство, что самые замечательные работы Гегеля как мыслителя-диалектика появились тогда, когда композиторское мышление Бетховена было уже созревшим. В конце концов, наиболее существенны не факты того или иного влияния философской мысли эпохи Бетховена на его творчество, но факты выработки Бетховеном такого типа музыкального мышления, которое отвечало наиболее прогрессивным тогдашним представлениям о развитии, о процессуальности бытия, о том, что этим

развитием движут внутренние, единые противоречия. Задачу действительного, динамичного, подвижного, процессуального единства музыкальной интонации и музыкальной логики Бетховен решил с непревзойденными последовательностью и силой.

Плодотворнейшей оказалась великая способность Бетховена к интонационным обобщениям, концентрирующим интонационные начала и избегающим всего случайного и нетипичного. Пытаясь проанализировать и систематизировать фонд музыки Бетховена, мы неизменно оказываемся перед лицом многочисленных, разнообразных, но объединенных в стройные системы интонационных элементов. Примечательны, в частности, интонации героического у Бетховена, представленные рядом проявлений фанфарности и маршевых волеутверждений. Не менее примечательны интонации природы, среди которых особенно выделяется роль ряда образных элементов птичьего пения, журчаний, шелестов, буревых порывов и т. д. Наконец, чрезвычайно обширна у Бетховена совокупность приведенных в систему интонаций человеческой речи, содержащих самые разнообразные — повелительные и покорные, нежные и грубые, ласковые и суровые, радостные и печальные, ликующие и стонущие — интонационные элементы. Чрезвычайно большое число этих элементов Бетховен воспринял от своих предшественников, и без особого труда можно показать, как многие бетховенские интонационные элементы предварительно формировались у Баха, Генделя, мангеймцев, Гайдна, Моцарта, да и у ряда композиторов меньших масштабов.

Как же Бетховен, воспринимая все эти элементы, сделал их наиболее способными к сопряжению, соединил их в целое? Он, конечно, не нивелировал их и не приноравливал друг к другу, но, напротив, обострял, делал более яркими и определенными, типизировал. Бетховенские синтезы интонационных начал музыки явились величайшими творческими победами. Бетховену удалось кристаллизовать в своих интонациях (имеем в виду и мелодику, и ритм, и гармонию, и тембры и т. д.) не только основные типы, но и многочисленные типические оттенки эмоций. И эти типы, и эти оттенки становились подлинно бетховенскими, выражая процесс становления новых эмоций и образов из старых.

Так, например, если у Гайдна фанфарность, связанная преимущественно с кругом охотничьих и праздничных (отчасти воинских) представлений, лишь порою получала героические оттенки, то Бетховен решительно завершил становление героических интонаций из охотничьих и праздничных, только временами отдавая дань традициям. Если у Моцарта интенсивно и трепетно развивающиеся интонации душевности, пылкости нового времени еще тесно сплетались с теми или иными условностями светской речи, то Бетховен освободил эти интонации от всех оков, придал им поразительную глубину и проникновенность, сделал их чрезвычайно непосредственными и страстными.

Решительно переосмысливал Бетховен и интонационное наследие своих более далеких предшественников. Так, например, он насытил динамикой заветы статуарного монументализма Генделя, освобождал сосредоточенные раздумья Себастьяна Баха от стойких элементов инетизма. Он придал инициативно найденной Филиппом Эммануилом Бахом манере непринужденных и блестящих «разговоров» новые черты покоряющей сердечности и общительности.

Бетховен широко открыл в свою музыку пути демократизму переживаний и душевных движений, чуждающихся какой-либо манерности или предвзятости. Он, пользуясь словами В. Маяковского, настойчиво искал «речи точной и нагой». И он постоянно находил ее, учась у народа умению выражаться совершенно прямо, от сердца, без обиняков. Но, как уже говорилось выше, Бетховен отнюдь не грешил простонародностью, он возводил прямодушие на вершины взыскательного искусства, даровал народности высшие права и обязанности глубоко профессиональной культуры.

Не забудем, что интонационная типизация творчества Бетховена происходила не в сфере звуков вообще, но в сфере музыкальных звуков, в пределах известных норм музыкального мышления. Тем самым задачи типизации неразрывно сочетались с задачами музыкальной логики. Нельзя, конечно, не заметить, что на подъеме к вершинам своих идей и своего музыкального стиля Бетховен многое сделал более ясным и простым, более лаконичным и рельефным, чем у его предшественников. Но это была не регрессивная, а прогрессивная простота. Мощная типизация, последовательная систематизация интонационного фонда позволили Бетховену блистательно решить основную задачу его музыкальной логики — задачу диалектичности образного мышления в музыке.

Было бы ложным абсолютизировать и регламентировать эту диалектичность, пытаться рассматривать все произведения зрелого Бетховена, все их разделы и фрагменты в плане почкования, сталкивания и разрешения внутренних противоречий, борьбы тезисов и антитезисов, переходов количества в качество и т. д. Бетховен шел никак не от предустановлений, не от схем, но от очень чуткого постижения и образного претворения явлений и процессов самой действительности.

Как художник, необыкновенно глубоко и разносторонне чувствовавший жизнь, Бетховен превосходно осознавал, что не все в ней обязательно выказывает остроту внутренних противоречий, что есть моменты и даже периоды, когда противоречивость скрыта, завуалирована. На иных страницах медленных частей инструментальных произведений Бетховена с покоряющей полнотой эмоций выступает именно такая непротиворечивость, жизненное стремление к нерушимости эмоционального строя даже при

наличии множества оттенков и колористических сопоставлений. Такого рода непротиворечивыми образами Бетховен особенно охотно пользовался как островками среди бушующих страстей (напомним медленные части Крейцеровой сонаты и Аппассионаты). Аналогичная непротиворечивость выступает порою и в быстрых финалах Бетховена — как следствие цельности порыва или движения (пример: финал Шестой фортепианной сонаты). Да и первые части инструментальных сочинений Бетховена иногда тяготеют к непротиворечивости, к сглаженности контрастов.

Бетховен проникательно постигал и те явления жизни, в которых особенно наглядна роль внешних противоречий, контрастов и антагонизмов. Когда, например, в тактах 66—85 финала Четвертой симфонии дважды чередуются бурная, резко акцентированная и легкая, изящная музыка, очевиден внешний контраст двух эмоциональных начал. Впрочем, и сам Бетховен, как известно, говорил о своих намерениях выразить в ряде произведений (к примеру, в первой части Десятой фортепианной сонаты) сопоставления и столкновения различных характеров. Вспомним также волнующий пример чисто внешнего контраста — звуки трубы из-за кулис в увертюре «Леонора» № 3. Многочисленность и разнообразие внешних противоречий в сочинениях Бетховена — результат правдивого и чуткого выражения им соответственных противоречий жизни. Но тем большее внимание привлекает важнейшая тенденция творчества Бетховена к образному претворению внутренних противоречий.

Бесспорно, и тут Бетховен не строил на голом месте. И у Себастьяна Баха, и у Гайдна, и особенно у Моцарта мы находим немало элементов диалектики, стремления показать противоречивость, разносторонность тех или иных музыкальных образов, отражающих лежащие в их основе явления жизни. Вспомним хотя бы очень яркий пример — начало клавирной Фантазии Моцарта (Кехель, № 475), предшествующей до-минорной клавирной Сонате (Кехель, № 457). В начальном *Adagio* Фантазии суровые ходы октавных унисонов сопровождаются робкими и тихими вздохами; а вслед за этим тематизм тех же ходов, опираясь (с такта 6) на альбертиевы басы левой руки, сразу утрачивает суровый характер, становясь задумчиво певучим. С такта 10 новый эмоциональный сдвиг темы, а в целом — поразительное по выпуклости выявление внутренних противоречий эмоции-образа (в год сочинения этой Фантазии Бетховену было всего 15 лет!). Однако и у Моцарта такие внутренне конфликтные образы скорее исключение, чем правило. И нет оснований приравнивать присущие им элементы диалектики к тому насквозь пропитанному диалектикой музыкальному мышлению, каким является мышление Бетховена в очень многих его произведениях.

Характернейший принцип искусства Бетховена — стремление показать образ, эмоцию, явление в единстве их противоположных,

борющихся друг с другом элементов. Сказанное нами много выше о противоположностях сильного и слабого, наступающего и отступающего, непреклонного и податливого, уверенного и колеблющегося в музыке Бетховена иллюстрируют страницы его сочинений.

Вспомним, например, начало Патетической сонаты: волевой удар первого аккорда сопровождается тихими и томительными вздохами. Вспомним начало Героической симфонии: поворот фанфарной темы на до-диез уже в седьмом такте вносит оттенок чего-то колеблющегося и нерешительного. Вспомним начало Пятой симфонии: грозные «стуки» судьбы, сохраняя свой ритм, пре-вращаются в скорбные стенания...

Крайне примечательно, что Бетховен вводит подобные внутренние конфликты, контрасты, переходы и в медленные части своих сочинений. Назовем в качестве примеров *Adagio molto* из Пятой фортепианной сонаты, где воедино слиты сосредоточенность и порывистость, или *Adagio* Четвертой симфонии, где столь естественно конфликтное единство раздумья и активности, светлого и сурового начал с постоянными превращениями одних эмоциональных качеств и проявлений в другие. Все это только отдельные примеры. Суть же в том, что музыка многих и многих произведений Бетховена в своих мелких и крупных звеньях пронизана подобной диалектикой, принципиально и с неумолимой логикой расщепляющей образ, эмоцию, аффект на их внутренние противоречия и показывающей движение, развитие образа, эмоции, аффекта как борьбу данных противоречий.

Расщепление и борьба присущи как протяженным, так и кратким, а то и кратчайшим образованиям музыкальных форм Бетховена, причем в них принимают участие все факторы музыкальной выразительности — мелодические, ритмические, гармонические, тембровые, динамические, агогические... В такой трактовке эмоций, переживаний, душевных движений выступала глубокая правда жизни, истинное понимание того, что сила рождается из преодоления слабости и сопровождается ее искушениями, что добрые и злые побуждения постоянно соприсутствуют и вступают в схватку между собой, что воля и безволие, активность и пассивность постоянно могут переходить и переходят друг в друга.

В этом секрет необыкновенно действенных качеств музыки Бетховена — присущая ей изменчивость неразрывно сцеплена с величайшим постоянством основных идей, новое возникает не как простая смена, а как органическое становление. Стоит нам тщательно проанализировать одну-две ярких страницы Бетховена, и мы будем потрясены трепетным биением наполняющей их жизни, цепями беспрестанно возникающих и развивающихся контрастов, множеством поворотов, в которых неожиданность сочетается со строгой обусловленностью.

Конечно, никак нельзя оставить в стороне личный темпера-

мент Бетховена, его чрезвычайную склонность к резким сдвигам и переломам (частным выражением которых явились излюбленные композитором импульсивные акцентирования отдельных нот, зачастую на слабых долях тактов). Но те или иные проявления индивидуального темперамента не могут заслонить существа бетховенской музыки, выходящей за грани личного своеобразия и могущественной прежде всего своей последовательной диалектичностью. Вдобавок, как уже говорилось, именно такая личность была нужна для наиболее убедительного выполнения взятых ею на себя общественных функций.

Среди средств выразительности бетховенской музыки (при всей значительности и незаменимости каждого из них) следует, пожалуй, все-таки выделить факторы лада и ритма. Ладовая триадность функций, получившая столь блестящее, несравненное по целеустремленности развитие в мажоро-минорной системе музыкального мышления Бетховена, в равной степени направляла и его мелодику (тематизм), и его гармонию. Но ни та, ни другая не были бы в силах развернуть свою действенность вне мощных факторов бетховенского ритма, поскольку только определенные ритмические формы ладовых отношений могли обусловить все их разнообразие, активность и целеустремленность. Жизнь бетховенского ритма есть жизнь неукротимой интенсивности и вместе с тем безмерного богатства нюансов.

Разумеется, велика была также роль динамики и агогики: нарастаний — убываний звучности и ускорений — замедлений темпа. Но эта роль все же оказывалась подчиненной, вторичной, хотя и очень наглядной. Еще более подчиненной была роль тембра — ведь недаром симфонические произведения Бетховена сохраняют громадную долю своего воздействия и при исполнении на фортепиано.

Говоря о диалектике Бетховена, следует вновь подчеркнуть присущее его творчеству чрезвычайно прогрессивное единство личного и общественного. Не раз отмечалось, в частности, что симфонии Бетховена принципиально более гражданственны, а его сонаты или квартеты более интимны. Можно даже сказать с уверенностью, что Бетховен, как никто до него, сформировал различия этих сфер — так сказать, широковещательной и камерной. Это формирование явилось, конечно, следствием исторического становления полноты и богатства человеческой личности в эпоху Бетховена. Но тем более показательно, что камерное творчество Бетховена вовсе не замыкается в круг интимных переживаний и не противопоставляет себя его гражданскому творчеству. Личность у Бетховена полна общественного пафоса, она призвана решать в своей ограниченной области общезначимые задачи, стоять на уровне их, выказывая единство намерений и долга. И, соответственно, гражданственное у Бетховена мыслится не как подавление личного, не как насилие над ним или игнорирование

его, но как самое широкое и всеобъемлющее его выражение. Известно, что в данном плане Бетховен шел за некоторыми этическими положениями Канта, еще до Гегеля подошедшего к пониманию диалектики свободы и необходимости. В лирике Бетховена много героического, а героика его обнаруживает черты лирической проникновенности.

Вопрос о значении периодов творчества Бетховена не раз подвергался обсуждению и до сих пор является предметом серьезных споров. Нам думается, что сложную проблему периодов можно достаточно убедительно решить только при условии сравнительной оценки ряда исторически развивавшихся качеств искусства Бетховена. Едва ли не самыми замечательными и прогрессивными среди этих качеств следует считать связи образов Бетховена с идеями борьбы за радость и гармоничность, с тенденциями могучего жизнеутверждения, с пониманием развития как основного закона существования действительности. История творчества Бетховена показывает, что эти качества не всегда получали у него равновеликое выражение. Поэтому задача сопоставления ценностей, созданных Бетховеном в начале его пути, в период высшего расцвета и в поздние годы жизни, является неустрашимой, обязательной.

Вопрос о мере ценности раннего Бетховена сравнительно легко разрешим. В этот период творчества композитора все в становлении и обнаруживает как следы непреодоленных влияний, так и поразительно смелые устремления вперед. Бесспорно особое очарование юности и молодости, присущее произведениям Бетховена в пору, когда он еще не вполне определился, но когда грандиозность его дарования уже давала себя знать на каждом шагу.

Вопрос о ценности Бетховена среднего периода может быть, в сущности, решен еще более уверенно и однозначно. Ведь это время, когда все самое передовое и революционное, что несло в себе искусство Бетховена, находится в полном разгаре. Это Бетховен самый пылкий, самый целеустремленный, самый мужественный и непоколебимо оптимистичный, Бетховен, музыка которого в максимальной степени проникнута диалектикой и полнокровностью образов жизни.

Что касается вопроса о позднем Бетховене, о Бетховене «последнего периода», то этот вопрос, как мы знаем, возбуждал и возбуждает немало споров, не нашедших пока вполне удовлетворительного разрешения. Творчество Бетховена в поздние его годы стало ареной столкновения и борьбы сил, вызванных к жизни как событиями социальной истории, так и обстоятельствами личной биографии. Хочется добавить, что преувеличение роли личных страданий в творчестве столь могучей личности, как Бетховен, неправомерно. Повернись история иначе, ни глухота, ни разочарование в людях, ни одиночество не оказались бы в силах свернуть Бетховена на творческие пути его старости. Личное придало

лишь своеобразный колорит тому, что носило в своих основах социальный характер.

Важнейшим фактором явился, конечно, разгул реакции, вызвавший утрату значительной частью общества веры в близкое осуществление ее лучших надежд и чаяний. Правда, самые радикальные общественные предначертания французской революции, провозглашавшей наступление века свободы, равенства и братства, были фактически опровергнуты уже в конце XVIII века. Но живое обаяние их еще сохранялось в первое десятилетие последующего века, а затем все явственнее стало бледнеть.

Новое время несло с собою новые задачи и новые противоречия. Разочарования, несмотря на всю их глубину, конечно, не исчерпывали собою пришедшей эпохи — ведь надо было жить, действовать, снова ждать и снова надеяться. Однако вернуть прежние самозабвенные восторги уже не удавалось.

Бетховен, вопреки всем испытаниям поздних лет его жизни, откликнулся на великие встающие проблемы современности с полной отдачей душевных сил. И не случайно, конечно, последний период творчества Бетховена выказал различные тенденции, порою прямо противоположного свойства.

Многих современников озадачивал самый «музыкальный язык» позднего Бетховена со свойственными ему причудливыми динамическими и агогическими сменами, странными тональными поворотами, чертами интонационной отвлеченности, необычностью фактуры и т. д. Но когда новизна всех таких феноменов ушла в прошлое, оказалось возможным яснее понять самое содержание этой музыки. Вспомним, что уже в XIX веке было немало музыкантов, которые отдавали пальму первенства именно позднему Бетховену (назовем, к примеру, А. Н. Серова), тогда как другие (скажем, П. И. Чайковский) предпочитали относиться к этому периоду творчества великого симфониста очень критически.

Вновь и вновь встает вопрос: можно ли примирить подобные взгляды и прийти к выводу, что Бетховен средней поры и Бетховен поздних лет творчества хоть и различны, но равноценны? Нам думается, что подобное примирение взглядов невозможно, поскольку истина никогда не достигается нивелировкой противоположных суждений. Но избежать крайностей и односторонностей в решении вопроса ныне необходимее, чем когда-либо. У нас нет оснований ни предпочитать Бетховена позднего периода, ни, с другой стороны, игнорировать безусловно присущие этому периоду исторические завоевания.

Трансформация творчества Бетховена в позднем его периоде сопровождалась утратами, умолчать о которых было бы недопустимым. Утраты эти явились неизбежным следствием социальных разочарований, не убивших надежды на лучшее будущее человечества, но превративших эти надежды из словно бы реальных в отвлеченные.

Творчество Бетховена средней поры жило надеждами на близкое будущее. Вся «речь» его музыки была образом уверенности и силы, неумолимой и светоносной диалектики, вовсе не отрицающей созерцательности и раздумья, но подчиняющей их действию, великому и неумному пылу эмоций. Бетховен этой поры до конца проникнут убежденностью в победоносном развитии и торжестве добра, справедливости, он как бы сам, лично принимает непосредственное участие в битве. Он вождь, борец, полководец, духовный строитель. Слова В. И. Ленина «Просветитель верит в данное общественное развитие, ибо не замечает свойственных ему противоречий»,¹ хотя и относящиеся к другой стране и другой эпохе, объясняют многое в среднем периоде творчества Бетховена.

Для Бетховена в это время герой возвышается над массой, но вместе с тем героическая личность и народ едины. Едины и их задачи — разрушение всех и всяческих Бастилий старого строя, старых порядков. О противоречиях будущего вопрос, в сущности, не ставится. Но именно это дает Бетховену возможность с поразительной силой и рельефностью выражать диалектику борьбы воли с безволием, силы — со слабостью, активности — с пассивностью. И в данном плане Бетховен среднего периода остается для нас незаменимым и непревзойденным образом целеустремленности. Никто убежденнее и увлекательнее его не звал на штурм, к борьбе и победе.

Эти целеустремленность и уверенность были поздним Бетховеном в значительной мере утрачены, и даже не столько в силу торжества реакции как таковой, сколько потому, что перед духовным взором композитора открылись незаметные ранее глубочайшие внутренние конфликты нового общества, чрезвычайно сложные и запутанные пути личности в этом обществе.

Будь Бетховен творцом меньшего масштаба и меньшего величия, он бы ограничился отступлением. Но Бетховен, даже отступая, выказал величайшее идейное мужество. Он не только скорбел и сокрушался, не только утешал себя красотой грез и рассудительностью звуковых конструкций, но и нашел силы понять, осмыслить новые психологические ситуации, представить их во плоти величавых, глубоко впечатляющих образов.

Утраты, типичные для последнего периода творчества Бетховена, связаны главным образом с ослаблением цельности и целеустремленности. Перед нами развитие эмоционально-образных частных, тонких и летучих оттенков за счет волевого единства образных концепций; рост созерцательности за счет действительности; раздробление форм на более или менее короткие фрагменты настроений; подмена бурного динамизма смягченными сопоставлениями и контрастами; различные, но близкие по своей сущно-

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 540.

сти тенденции интонационного рафинирования и ретроспективной полифонии. Рафинирование, пришедшее на смену резким, чеканным тематическим контурам, позволяло отражать множество эмоциональных колебаний. Ретроспективная полифония (как, например, в фугах поздних фортепианных сонат и квартетов) служила новым целям умозрительных построений. Она разительно отличалась от той полифонии, трактованной как средство резко и четко выражать одновременные контрасты образных начал, которая показательна, например, для первой части Третьей симфонии. Кстати сказать, определяющие приметы поздних фортепианных сонат и поздних квартетов не совпадают: в квартетах больше рассудочных элементов, в сонатах — непосредственных лирических признаний. Но эти различия не абсолютны, они связаны между собой множеством переходов и смешанных форм.

Утраты заметны и в таком крупном произведении позднего Бетховена, как его Торжественная месса. Музыка Мессы неоднократно выказывает львиные порывы темперамента. И все же почти повсюду чувствуется некая компромиссность новаторства и традиций. Недаром поэтому Бетховен отдает дань и генделевской массивной декоративности, и наивной сердечности Гайдна (в звукописи «страстей»). И Гендель, и Гайдн у Бетховена «расширены», гипертрофированы, но невольная покорность их традициям все-таки остается. Там же, где Бетховен в Торжественной мессе особенно оригинален (едва ли не сильнее всего в «Benedictus»), перед нами скорбно сосредоточенные и просветленные эмоции позднего периода.

Тем не менее, сосредоточив свое внимание только на утратах и слабостях позднего периода творчества Бетховена, мы рискуем упустить из вида то, что в этом периоде развилось как очень перспективное для дальнейших путей истории музыки.

Известно, что как бы долго ни жил художник, его центральные, основополагающие идеи, сформировавшиеся в определенный период жизни, сохраняют некоторое постоянство и не могут затем непринужденно заменяться иными, более «модными» идеями. Вместе с тем эволюция творчества способна порою проявлять большую гибкость. Бетховен прожил сравнительно недолго, и центральные его идеи, весь основной круг его эстетики и этики сформировался в среднем периоде, в первом десятилетии XIX века. Невозможен был переход позднего Бетховена в романтическую веру, которую уже исповедовал его младший современник Шуберт, переживший Бетховена лишь на полтора года. Но тем более примечательно, что в своем позднем периоде творчество Бетховена инициативно и прямо-таки пророчески затронуло многие проблемы романтического искусства, заглянуло и в более отдаленное будущее.

Творчество Бетховена всегда тяготело к народности. Но у позднего Бетховена заметно дальнейшее становление народности

и национальности, которое слилось с развивающимся направлением романтизма. То, что Бетховен, утративший слух, преследуемый горем и скорбью при виде краха увлекавших его освободительных идей, обратил живое и деятельное внимание в сторону растущих элементов народности и национальности, стало ярким проявлением его гения.

Не примечательно ли наличие (и даже развитие!) в поздних сонатах и квартетах Бетховена народных интонаций, попевок, ритмов, которые как бы вклиниваются в далекую от них, зыбкую сферу утонченных раздумий и хрупких созерцаний. Вспомним, например, взрывы веселого пляса в начинающейся печальными речитативами последней части Двадцать восьмой фортепианной сонаты или простодушный танец *Alla tedesca* — четвертую часть Тринадцатого квартета.

Бетховен делает заметные шаги в сторону постижения новых романтических веяний, связанных с культом народности. Один из очень ярких примеров — первая часть Двадцать девятой фортепианной сонаты, где сквозь традиции драматизма Бетховена как бы просвечивают формирующиеся черты величавого эпоса, получившего немного позднее развитие в большой До-мажорной симфонии Шуберта. На другом полюсе новаций позднего Бетховена оказывались проявления его утончившейся и субъективированной лирики.

Легко понять, почему многие музыканты последующего времени особенно ценили поздний период творчества Бетховена. Они приветствовали в нем «прозрения», прорывы в будущее, предварительные формирования (хотя и в очень своеобразных формах) элементов и тенденций послебетховенской музыки. Не достаточно ли будет, к примеру, указать на два поразительных «предвосхищения» необыкновенно изящной лирики Шопена — в хроматизированных орнаментах третьей части Двадцать девятой фортепианной сонаты (такты 28 и последующие) или в ласкающих плагальных опеваниях последних тактов первой части Тридцатой сонаты.

Неустойчивость эмоций и обилие мельчайших оттенков в музыке позднего Бетховена «заглядывали» очень далеко вперед, и не случайно даже Бела Барток находил тут поразительно инициативную школу изощренной лирики. Последний период творчества Бетховена открыл чрезвычайное богатство светотеней в духовном мире его личности, которая в более раннем периоде, периоде расцвета и зрелости, была очерчена гораздо более крупными и лапидарными штрихами. В данном плане онтогенез творчества Бетховена возвестил филогенез развития музыки в условиях буржуазного общества. «Пророчества» позднего Бетховена оказались разительными.

Но капитальнейшим и значительнейшим произведением позднего периода — не только по масштабам, но и по совокупности

выдвинутых образно-идейных проблем, по концепционности — оказалась Девятая симфония. Многое в существе этого грандиозного сочинения еще не разгадано, хотя основные стимулы и образно-жанровые показатели его ясны. Хрестоматийной истиной издавна стал самый факт обращения Бетховена в финале Девятой симфонии ко всему человечеству с призывом: «Обнимитесь, миллионы!». Вдохновенным музыкальным претворением таких слов Бетховен не только поддерживал лучшие человеколюбивые идеи своей современности, но и возвещал принципы далекого будущего, идеалы справедливого, социалистического общества. Недаром поэтому призывы финала Девятой симфонии сохранили свой актуальный смысл и в наши дни.

Громадное значение уже в XIX веке придавалось также тому факту, что Бетховен ввел в финал Девятой симфонии человеческое пение со словами (солисты и хор). Это обстоятельство склонны были нередко трактовать (со времен Вагнера) односторонне и ригористично — как якобы указание композитора на то, что эпоха чистой инструментальной музыки закончилась и наступает пора господства музыки со словом. На деле, наличие пения и слов в финале Девятой симфонии вовсе не отменяло самостоятельных прав инструментальной музыки, которая не сошла на нет, но, напротив, расцвела в XIX веке. Однако, нельзя не видеть, что вводя в свою последнюю симфонию пение и слова, Бетховен как бы подчеркивал задачу инструментальной музыки — усилить и углубить правдивость, жизненность интонаций. Косвенным подтверждением такой идеи служит чрезвычайное развитие в инструментальных сочинениях позднего Бетховена речитативных элементов — с очевидным стремлением насытить музыку речевыми интонациями. И эта реалистическая тенденция была безусловно унаследована от Бетховена европейской музыкой XIX века.

Учитывая указанные нами наиболее наглядные приметы музыки Девятой симфонии, следует, нам думается, обратить особое внимание на существенное отличие ее образной системы и характера присущего ей логического мышления, ее форм от соответственных качеств симфоний Бетховена среднего периода его творчества.

Первая часть Девятой симфонии очень драматична и напряжена. Но в музыке ее нет господства динамических расщеплений эмоциональных начал, столь типичных для среднего Бетховена. Теперь вместо целостного движения, вместо неумолимо логичных цепей противоречий возникают широкие разделы эмоциональных подъемов и относительных успокоений, контрастно-внеположных нарушений основного тонуca. Нарастания и спады, антитезы — вот что заменяет непрерывное раньше развитие.

Примечателен, в частности, фрагмент тактов 295—315, где энергичнейшая, возбужденная подготовка сопровождается мощным вступлением фанфарных интонаций (сначала на мажорном

секстаккорде, а затем в миноре). Образ рока, судьбы? Думаем, что безусловно да. Но принципиальное отличие этой «судьбы» от «судьбы» в начале Пятой симфонии очевидно. Там «роковое» немедленно включалось в цепь развития, в цепь противоречий и превращений. А здесь уже намечена трактовка рока как внеположной силы, с которой нельзя слиться, «схватив ее за глотку».

Было бы неверным отрицать наличие в первой части Девятой симфонии эмоциональных преобразований тематизма. Они неоднократно присутствуют, и мы не раз оказываемся свидетелями переходов волевого в горестное, ясного в сумрачное и т. п. Но все эти преобразования уже приметно отдаляются от былой диалектики Бетховена и начинают приближаться к принципам монотематических эмоциональных трансформаций Листа. Примечателен и эпилог (кода) первой части симфонии с ее апогеем драматической (даже трагической!) возбужденности. Тут положительно наличествуют хотя бы некоторые черты коды первой части Четвертой симфонии Чайковского!

Почему же возникают подобные ассоциации? Конечно, нет оснований сказать, что Чайковский воспользовался «моделью» Бетховена. Дело в другом — в том, что поздний Бетховен уже намечает принципы симфонизма, основанного на противопоставлении образов страждущей личности и осаждающих ее враждебных сил.

Характерна и концепция второй части Девятой симфонии. Разгул диких, тревожных, то влекущих, то словно бы угрожающих сил порою затихает, порою разражается с новой энергией. И вдруг (с переменной размера с трех четвертей на четыре и переходом из минора в мажор) звучит светлый, задорный, истинно народный напев — наигрыш (который Серов метко сопоставил с «Камаринской»). После разворачивания этого напева новый свирепый натиск трехдольной музыки, а перед самым концом грандиозного скерцо реминисценция светлого народного напева. В чем же суть? Конечно, в выделении народного *спокойного* мирозерцания, как своего рода эталона жизненной мудрости. И это опять-таки предвещает Чайковского!

Третья часть Девятой симфонии изумляет широтой своего распева. Есть контрасты, есть вторжения иных элементов (вновь словно бы рока), но нет внутренних конфликтов, противоречий. Выражена не борьба, а стойкость прекрасных созерцаний. Здесь, конечно, предвосхищены «божественные длинноты» романтиков. А если говорить о самой тематической структуре, то не тут ли первичные истоки «бесконечной мелодии» Вагнера?

Четвертая, последняя часть. Очень резкие контрасты, и опять нет типичной для среднего Бетховена непрерывной диалектической игры противоречий. Сила темы радости — в ее неизменности и неуклонном самоутверждении. Излагают ли ее солист, хор или оркестр, звучит ли она тихо или громко, нарастает или затихает —

тема радости повсюду хранит свою нерушимость. То, что она в финале оттенена рядом драматических контрастов, лишь подчеркивает ее стабильный облик. И оказывается, что в образе народа, всенародного единения господствуют эпические, а не драматические черты. «Один цельный, большой» народ (если воспользоваться известным выражением Мусоргского) противостоит скорбям, волнениям, мятущимся страстям героя.

Нетрудно заметить, что эта концепция — совсем иная, чем та, что присуща Третьей симфонии. Там народ ведом героем и они даны в слитности порывов, сомнений, противоречий, наступлений и отступлений. Здесь же, в Девятой симфонии, значение народности возрастает и герой тянется к народу, преклоняется перед ним, как перед грандиозной, величавой и благостной силой.

Очевиден отход Бетховена в Девятой симфонии от идеализации сильной, героической личности, ведущей массы — как следствие разочарования в этом образе. Поэтому в Девятой симфонии выступают как уязвимость героя, так и непобедимость народа, оптимистическая цельность массового мировоззрения. Доказывать перспективность такой концепции для искусства XIX века не нужно — ведь аксиомы не требуют решений. Вместе с тем, вряд ли подлежит сомнению, что если героические концепции Бетховена среднего периода отличаются необыкновенной законченностью и совершенством, то концепция Девятой симфонии, при всей ее редкостной перспективности, выказывает преобладание гениальных «прогнозов» образных начал, нашедших свое высшее развитие у композиторов будущего.

Проблема традиций Бетховена очень разносторонняя и сложная. В сущности, никто из мало мальски выдающихся композиторов не прошел мимо величайшего творческого наследия Бетховена. Те или иные факторы его грандиозных открытий в мире музыки, те или иные его интонации и логические фигуры были восприняты и претворены бесчисленным множеством композиторов всех стран и народов.

Но, вместе с тем, у Бетховена не оказалось ни одного подлинного последователя, который смог бы всесторонне развить основы и принципы диалектичности, столь присущей среднему периоду его творчества. Мы только что отмечали, что и сам Бетховен в позднем периоде отошел от этой диалектичности в сторону контрастных сопоставлений и антитез. Кстати сказать, такой отход не был внезапным, и, скажем, в Седьмой и Восьмой симфониях мы можем обнаружить черты смешанных, компромиссных явлений.

Чрезвычайно существен вопрос об уникальности Бетховена среднего периода — как величайшего в прошлом диалектика музыкальных образов. Не проводя сколько-нибудь последовательных аналогий, можно указать на то, что и диалектика Гегеля оказалась уникальной в условиях идеологии буржуазного общества —

та диалектика, которая развилась и угасла почти одновременно с диалектикой Бетховена.

Естественно спросить — носила ли диалектика Бетховена идеалистический характер? Ответ вряд ли может быть категоричным — ведь и в диалектике объективного идеализма Гегеля немало подходов к материалистическому мышлению. Бетховен как художник, притом художник, занимавший несравнимо более высокие идейные позиции, чем Гегель, не мог не схватывать противоречия жизни в их реальности, конкретности. Тем не менее диалектика Бетховена, как и диалектика Гегеля, несла на себе отпечаток исторических тенденций эпохи. Она стремилась к строгой систематизации, таила в себе неутолимую жажду рациональных конструкций, ту жажду, которая жила в философском мышлении человечества еще со времен Декарта и Спинозы.

Мы знаем, что марксизм, усваивая и перерабатывая диалектику Гегеля, не только отверг ее идеализм, но и преодолел неотрывно присущие ей тенденции рационалистической схематизации. Схематизация была и у Бетховена, достаточно напомнить триадность его ладовой драматургии, явившуюся и самым сильным и вместе с тем самым уязвимым впоследствии принципом бетховенского мышления. Обобщения Бетховена были чрезвычайно меткими и глубокими, но они все же страдали теми или иными чертами абстрактности.

Нам думается, нет оснований обвинять Бетховена в том, что он, скажем, не попытался в Третьей симфонии обрисовать музыкой вражеские антагонизмы, но ограничился воплощением борьбы противоположных, контрастных и просто различных эмоций (с той или иной свойственной им предметностью). Бетховен прекрасно чувствовал ограниченную конкретность музыкальных образов и неспособность их стать дидактически указывающими или разоблачающими. Но дело в том, что сами эмоции, представленные в музыке Бетховена, столь обобщались и концентрировались композитором, столь освобождались им от элементов случайного, что огромные волевые усилия систематизировать и регламентировать их становились очевидными. Императивности Бетховена не вовсе были чужды принципы категорических императивов Канта.

Как только пылкая целенаправленность революционной эпохи стала решительно ослабевать и вырождаться, почва великих долженствований ушла из-под ног искусства, создавшего Бетховена, и он сам был принужден покинуть эту почву. Гений Бетховена проявил в позднем периоде творчества композитора огромную проницательность понимания нового исторического этапа идеологии, прежде всего тем, что утвердил два полюса искусства ближайших десятилетий: субъективное начало — с одной стороны и народность — с другой. Дальнейшее развитие личности в условиях буржуазного общества все явственнее отрывало личность

от общества и постепенно, но неуклонно превращало личностное в индивидуалистическое.

Необыкновенная мощь волевых концепций Бетховена продолжала импонировать многим поколениям музыкантов после смерти величайшего симфониста. Но покоряться императивно-волевым принципам эстетики и этики Бетховена новые поколения уже не хотели. Знаменательно, в частности, как музыкальные темы, даже выиграв у Шуберта или Шопена в своей образной полноте и красоте, утратили вместе с тем импульсы неуклонной и неумолимой процессуальности, столь свойственные темам Бетховена.

Чем дальше, тем меньше оставалось возможностей для восприятия композиторами суровой этики Бетховена, поскольку личность находила все меньше возможностей слиться с обществом и стремилась, напротив, всячески обособиться от него. Музыка после Бетховена добилась громадных интонационных успехов — она научилась не только отображать интонациями тончайшие движения души, но и одержала множество побед во всех видах звукописи явлений внешнего мира. Все подобные богатейшие завоевания были Бетховену еще недоступны. Но попытки подчинить их целеустремленной и действенной музыкальной логике, в сущности, не возникали. Интонация развивалась, логика же слабела, что отражало воздействие упадка буржуазной культуры в области музыкального искусства.

Для очень многих музыка Бетховена оставалась идеалом, но именно идеалом, а не руководством к действию. Порою Бетховена имитировали (как это, например, мастерски сделал Сен-Санс в своих превосходных вариациях для двух фортепиано на тему Бетховена). Но имитация, даже выказывая глубокую любовь и уважение, не могла, конечно, воскресить дух Бетховена. А уважение сохранялось, что свидетельствовало о громадной силе искусства Бетховена — ведь даже чрезвычайно далекий от Бетховена Дебюсси признавал эту силу.

Новые возможности для претворения традиций Бетховена создались с победой социалистической революции, с образованием советской культуры. В первые же годы Советской власти возникла и развивалась исключительно высокая оценка Бетховена, родоначальниками которой явились В. И. Ленин и А. В. Луначарский. Впоследствии было сделано много попыток привить традиции Бетховена к росткам крепнущей советской музыки. Следует, однако, признать, что эти попытки не возымели решающих успехов. Примечательно, в частности, вспомнить, что художественная политика РАИМ решительно призывала к ориентации композиторов на Бетховена и Мусоргского. Ныне мы можем констатировать, что традиции Мусоргского получили широкое развитие в советской музыке, традиции же Бетховена — нет.

Чтобы убедиться в этом, надо брать те и другие традиции в их самых существенных и конкретных чертах, а не в их общих

показателях. Коренные черты музыки Мусоргского — правдивость и социальная определенность музыкальной интонации — были усвоены и претворены многими советскими композиторами. Что касается Бетховена, то он, разумеется, достаточно широко влиял общими тенденциями порывистости, драматизма, революционного ораторства, наконец, теми или иными элементами своего музыкального языка и т. д. Но существо симфонизма Бетховена среднего периода — последовательное расщепление образов, музыкальных тем и т. д. на составляющие и движущие их внутренние противоречия, постоянная игра этих противоречий — вплоть до отрезков единой темы, до мельчайших единиц музыкального мышления — не стало традиционным в творчестве советских композиторов.

Это обстоятельство явилось лишним доказательством неповторимости некоторых основополагающих факторов музыки Бетховена, порожденной той эпохой становления диалектики, которая безвозвратно ушла в прошлое. Ушла потому, что конкретное познание мира посредством образов искусства с тех пор чрезвычайно обогатилось и расширилось, отстранив присущие Бетховену принципы и приемы обобщения и идеализации.

Уникальность Бетховена безусловно препятствует развитию его традиций, но не отнимает огромной, непреходящей ценности его искусства.

Музыка Бетховена, его эстетика и этика способны воспитывать в нас величайшие по значению качества эмоционального мира и жизненного поведения. Бетховен учит мужеству, непреклонности, борьбе, вере в неистребимые и плодотворные силы человека и человечества. Но также и глубине, полноте, цельности эмоций, умению сосредоточиваться на главном, самом важном, оставляя в стороне мелкое, случайное, второстепенное. Следовать пламенным и страстным призывам музыки Бетховена — значит становиться крепче, чище и убежденнее. Идти за Бетховеном порою трудно, но он ведет нас к вершинам, а не к низинам, к радости, а не к унынию, к победам, а не к поражениям. И в этом величайшая ценность его творческого наследия.

О БЕТХОВЕНСКОЙ
ПРОГРАММНОСТИ

мировой музыкальной культуре последних полутора столетий Бетховен занял совершенно особое место. Ни один из крупнейших мастеров этого периода не оказал столь мощного воздействия на судьбы музыкального творчества. Его идеи и начинания составили целую эпоху в истории европейской музыки и во многом определили пути ее развития, в частности, в направлении программности.

Бетховен — певец и провозвестник всечеловеческого братства людей, глашатай свободной и борющейся за свободу личности, художник, который впервые с такой силой воплотил в музыке реальный действенный героический идеал, черпал творческие и нравственные силы в народной жизни и народном искусстве; он «Шекспир масс» (Стасов), создатель остроконфликтных инструментальных драм, мыслитель и художник, вобравший и запечатлевший в своем творчестве самые различные стороны и явления действительности; он революционер в искусстве, поборник социального прогресса и к тому же великий, гениальный музыкант.

Такие характеристики Бетховен заслужил в полной мере. Их возвышенный тон, исключительность объясняются подавляющей и окрыляющей мощью бетховенской музыки, которая на протяжении нескольких поколений оставалась и остается живительным источником чувства человеческого достоинства и полноты существования. В глазах миллионов людей она сделалась воплощением нравственного идеала, свидетельством власти человека над обстоятельствами, непокорности судьбе.

Переворот, совершенный им в музыкальном искусстве, вполне созвучен художествен-

ным идеалам, восторжествовавшим в революционной Франции конца XVIII века. «Искусство нравиться, мода и вкус как высший критерий заменяются культом родины, пафосом революции, живым ощущением и актуальным участием в творимой жизни. Из салонов музыка выходит на вольный воздух, на площадь, на улицу. Всенародное празднество — вот ее главная сфера, — пишет Б. Асафьев. — Конечно, это музыка действия, а не музыка созерцания»; в ней господствуют «ораторские приемы и стиль» и «важно лишь одно качество: сила эмоционального внушения».¹

Этот кардинальный сдвиг во взглядах общества на назначение искусства, во многом перестроивший музыкальное мышление, бесспорно, имеет самое непосредственное отношение к Бетховену. Об изменении общественной функции, характера воздействия музыки, звучавшей в революционной Франции, Асафьев пишет, имея в виду главным образом искусство прикладного плана. У Бетховена этот поворот сказался не только в обращении к новой, массовой аудитории, в характере экспрессии, в небывало значительных масштабах замыслов и высказываний, но и определил глубокую новизну внутренних предпосылок его творчества.

Бетховен — первый художник-гражданин, который поставил свое искусство на службу идеалу свободной человеческой личности, своим собственным творчеством подал пример независимости от авторитетов, канонов, условностей — от всего, что могло бы заставить его изменить собственным убеждениям, мысли, воле, нравственному *sgredo*.

В противоположность религиозному самоотречению Баха он в буквальном смысле слова свел художественный идеал с неба на землю, сделав человека центром мироздания, мерой вещей, абсолютной ценностью. Порвав с традицией духовной музыки (именно духовной, а не «церковной», дань которой он отдал в двух мессах), Бетховен придал музыкальному творчеству поэтическое могущество и многообразие, независимость и свободу в мире идей. Музыка впервые стала широким выражением их всеобщности, зеркалом самой действительности, средством постановки и разрешения жгучих современных проблем.

Примечательно, что все эти предпосылки нашли свое полнейшее выражение именно в инструментальном творчестве Бетховена — в симфонии, занявшей у него верховное положение среди прочих музыкальных жанров, и в сонате, которая, как справедливо отмечает Альшванг, испытывала «сильнейшее влияние» со стороны симфонии² и в свою очередь служила своеобразной лабораторией симфонических замыслов. Не столько оперу или оратор-

¹ Б. Асафьев. Музыка французской революции. Вставная глава в русском переводе кн.: К. Неф. История западноевропейской музыки, изд. Лен. гос. консерватории, 1930, стр. 249.

² А. Альшванг. Бетховен. Очерк жизни и творчества. М., Музгиз, 1963, стр. 294.

рию, где новые идеи могли бы опереться на непосредственный смысл произносимого слова, конкретность события и выразительность человеческого голоса, сколько наиболее «абстрактные» инструментально-симфонические жанры он наделил смыслом пламенной проповеди; не театральные, а концертные подмостки превратил в трибуну, с которой призывал к героическому самоутверждению в борьбе и к радости в братстве.

Уже в этом можно увидеть одно из проявлений бетховенской универсальности, характерного для него самого и для его творчества синтеза элементов, исходящих из различных областей европейской культуры современной ему и предшествующей эпох. Личность и мировоззрение Бетховена сформировались под воздействием не только французского гуманизма, просветительства и демократических революционных идеалов, но и свободолюбивого бунтарства немецкого романтизма «бури и натиска», идеализма и метафизики немецкой философской мысли, что сказалось, в частности, в высокой обобщенности, подчас отвлеченности его музыкального мышления, опирающегося не столько на эмпиричность индивидуального чувственного опыта, сколько на логику и диалектику понятий и категорий.

Черты мощного многостороннего синтеза характеризуют бетховенский стиль, поражающий своим внутренним богатством и единством. Он продолжил универсалистские начинания Глюка и Генделя, немало содействовавших взаимообогащению и интеграции музыкальных культур Европы, преодолению их провинциализма, включив в процесс синтеза новые, ранее не участвовавшие в нем пласты. Среди них элементы различных областей народнопесенной культуры — австро-немецкой и французской, славянских стран, островов Британии и Пиренейского полуострова. Многообразные, многосторонние претворенные воздействия монументально-массовых черт музыки французской революции привели у Бетховена к невиданному развитию стихии маршевости, доносящей до нас отзвуки эпохи великих походов, пышных триумфов, многотысячных манифестаций — торжественных, праздничных или траурных, — к формированию действенной, ораторски властной, императивной интонации его музыкальной речи.

К разнообразным источникам современной ему европейской музыки Бетховен обращается отнюдь не только как к характеристическим «цитатам из жизни» (что впоследствии стало распространенным приемом), не ради их «местного колорита» или символического намека на скрывающиеся за ними — представляемые ими — определенные стороны, явления, события действительности. Для него это были источники музыкального «сырья», возбуждавшего его композиторскую фантазию, — «сырья», которое он энергично присваивает, перерабатывает, отмечает печатью своей творческой индивидуальности. Становясь «словами» его музыкального «лексикона», эти ассимилированные заимствования сохраняли свой

первородный аромат, отзвук породившей их полнокровной, многокрасочной жизни, приумножая богатство семантических оттенков бетховенского музыкального языка.

Способы организации этого «строительного материала» преимущественно в формах инструментальной музыки, бесспорно, связаны у Бетховена с немецкой традицией музыкального мышления, которая в предшествующие периоды бережно культивировала принцип «абсолютной» музыки, чистоту и метафизичность собственно музыкального выражения и логики в отличие, скажем, от дескриптивности и характеристичности французской музыки или чувствительности и чувственности итальянской.

Установить истоки этой традиции непросто. Несомненно, однако, что у Баха она нашла уже необычайно полное и зрелое выражение как в инструментальных, так и в вокальных — хоровых и сольных — формах, где звучащее слово (за исключением, разумеется, речитативов в Страстях и декламационных связок в кантатах) подчинено музыкальной мысли и логике.

Бетховен продолжил эту традицию также на базе широкого музыкально-исторического синтеза. Он наследовал ее и сумел развить с присущим ему размахом, свободой и убежденностью благодаря тому, что усвоил, впитал опыт чисто музыкального мышления в уже собственно инструментальных формах своих не только немецких предшественников — в первую очередь Филиппа Эммануила Баха, — но и вышедших из Чехии композиторов Мангеймской школы, и великих венцев, на земле которых Бетховену было суждено прожить большую часть жизни, Гайдна и Моцарта — музыкантов общеевропейского кругозора и значения.

Слово занимает в сочинениях Бетховена много меньшее место, чем у величайших из его предшественников. Обращение к нему в крупных формах носит единичный характер и выглядит почти что исключением; «Фиделио», опера, стоившая ему огромных мук, трижды редактировавшаяся, осталась единственным у него сочинением этого жанра; «Христос на Масличной горе» — его единственная оратория, написанная в «ранний» период, немногочисленные кантаты и хоры занимают в бетховенском наследии периферийное положение; традиционная форма мессы на канонические латинские тексты не может считаться свидетельством специального интереса к слову и характеризовать отношение к нему в условиях крупной формы. О взаимоотношении слова и музыки позволяют судить лишь произведения камерной вокальной лирики.

Однако сказанное справедливо только по отношению к производимому, реально звучащему слову. Власть, утраченную в качестве материального слагаемого крупной формы, оно с избытком возвращало себе в качестве невидимого руководителя, режиссера и драматурга, направляя творческую фантазию, формируя мысль Бетховена, определяя опорные точки и общие очертания его музыкально-поэтических концепций.

Иначе не могло и быть у композитора, неколебимо убежденного во всемогуществе человеческого разума, почитателя Канта и современника Гегеля, наследника немецкой духовной культуры, в которой Слово, Идея, Логосу принадлежит едва ли не главная конституирующая роль в творении, творчестве, познании и построении всевозможных этических и философских систем.

Творческая предыстория Девятой симфонии с очевидностью обнаруживает, какое значение для Бетховена имело одно из таких Слов. Прежде чем выйти на поверхность и прозвучать в ее хорошем финальном гимне, это Слово в продолжение трех десятилетий, то есть практически на протяжении всей жизни композитора, магически притягивало к себе его воображение и мысль. Дело не только в том, что уже в 1793 году он был захвачен шиллеровской одой и тогда и позже неоднократно обращался к мысли о песне на ее текст.

«Радость» — это Слово, произнесенное Шиллером, — было связано для него с целым миром идей; оно постоянно вдохновляло его на творчество, было светочем всей его многотрудной, трагической жизни, желанной целью бесконечной героической борьбы во имя «лучшего», которую он вел в одиночестве. В стремлении к Радости, в борьбе за нее и преодолении препятствий был заключен для него смысл человеческой жизни и деятельности. И именно эту мысль он множество раз выразил в разнообразнейших воплощениях единой для всего его творчества концепции — «от мрака к свету».

Известно, что в подготовительных эскизах Бетховен, по свидетельству Шуберта, «обычно словами намечал себе развитие идей в той или иной музыкальной пьесе и вставлял между ними самое большее несколько нот».¹ По-видимому, некоторые из таких «слов» выжили и вошли в окончательные нотные тексты. Таково, вероятно, происхождение пометок «Прощание», «Разлука», «Возвращение» перед частями ми-бемоль мажорной сонаты, обозначений частей Шестой симфонии, заголовка («Благодарственная песня выздоравливающего») и ремарки («Ощущая новые силы») в третьей части квартета ор. 132; в финале же последнего квартета, помеченном словами «С трудом найденное решение», знаменитыми «Muss es sein? Es muss sein!» подтекстованы два трехнотных мотива, разрабатываемые в этой части.

В последующие годы и десятилетия эти скудные словесные намеки стали восприниматься как указания на программный характер музыкальных замыслов Бетховена. Существенно, однако, что подобные «слова» служили для Бетховена не первопричиной, первоотчетком музыкального воображения, а не более как названием найденной или временной заменой пока еще не найденной, но уже

¹ Цит. по кн.: А. Альшванг. Бетховен. Очерк жизни и творчества. М., Музгиз, 1963, стр. 306.

предчувствуемой музыкальной мысли. В этом опять-таки убеждает предыстория Девятой симфонии, на этот раз ее финальной мелодии — реального музыкального образа Радости, который в определяющих своих чертах сложился уже в 1794 году (песня «Взаимная любовь»), вновь прозвучал в 1808 (Фантазия для фортепиано, хора и оркестра — радость в искусстве) и неминуемо должен был воссоединиться с шиллеровским Словом, хотя это и случилось лишь в 1822 году.

О том же говорит возникновение другого Слова, ставшего впоследствии одним из главных определителей сущности всего бетховенского творчества, — «героическое». Впервые оно было «произнесено» в названии Третьей симфонии, но у нас нет никаких свидетельств того, что это Слово служило для композитора сознательным ориентиром, «внутренней программой» при сочинении музыки. Таким ориентиром было для него собственное представление о личности и судьбе Бонапарта — первого консула Французской республики, покорителя Европы, человека, который захватывал воображение и властвовал над умами не только во Франции, но и в покоренных им Германии и Австрии. Среди почитателей Наполеона, видевших его по-разному, мы находим Капта, Фихте, Шеллинга, Гете, Грильпарцера, Гельдерлина, Виланда. К их числу принадлежал и Бетховен, в продолжение всей своей жизни питавший к Наполеону жгучий, противоречивый интерес, окрашенный всеми оттенками отношения — от восхищенного преклонения до презрительного негодования.

Сочиняя Третью симфонию, Бетховен намеревается посвятить ее Бонапарту. Узнав о короновании своего избранника, он уничтожает титульный лист рукописи, на котором имя Бонапарта служило уже названием, но и после этого продолжает связывать свое сочинение с этой конкретной личностью. Лишь через два с половиной года после окончания симфонии, в первом печатном издании оркестровых партий она впервые получает наименование Героической: «пуповина», связывавшая бетховенский замысел с конкретными жизненными обстоятельствами и ассоциациями, наконец обрывается, и композитор находит нужное Слово, универсальное понятие, которое обобщает не только данную концепцию, но одну из наиболее глубоких, постоянных черт всего его творчества, жизни и личности.

Третье Слово, столь же важное и всеобъемлющее у Бетховена, не связано с каким-либо отдельным произведением, возможно, именно потому, что было осознано на базе прямого, жизненного опыта, а не через посредство опыта музыкального; оно рано заняло центральное место в мировоззрении Бетховена и часто фигурирует в его письмах как имя его постоянного жестокого и безжалостного врага, схватка с которым продолжалась всю жизнь. Это Слово — «Судьба». Комментарий к начальному мотиву Пятой симфонии — «так судьба стучится в дверь» — относился лишь к од-

ному из многих воплощений мысли, постоянно владевшей Бетховеном: ранее этот мотив прозвучал в «Аппassionате». Малер имел все основания не согласиться с авторским замечанием как изложением программного замысла Пятой симфонии: «Слова, которые Бетховен будто бы сказал об этой (первой.—Г. О.) части... далеко не исчерпывают для меня все ее огромное содержание. Скорее он мог бы сказать о ней: „Это я!“»¹

Да, это весь Бетховен, героически борющийся с судьбой во имя радости. Таким он выступает не только в Пятой, но и в Третьей, Девятой симфониях, увертюрах «Эгмонт» и «Кориолан», в ряде фортепианных сонат — словом, во всех тех сочинениях, которые наиболее полно, хотя и чрезвычайно по-разному отражают его действенное мировоззрение и общую художественную концепцию; в сочинениях, которые порой возникали по частным поводам, из вполне конкретных жизненных событий и впечатлений, но возвышают частное до общего, рассказывая о жизни как героическом деянии личности, вопреки обстоятельствам утверждающей себя в стремлении к идеалу.

Таков самый глубокий слой, незыблемый фундамент бетховенского творчества. Образующий его комплекс представлений о мире и назначении человека в мире — не просто *credo*, выработанное отдельной творческой личностью и ставшее ее жизненной опорой, но и переворот, капитальный сдвиг в ходе мировой истории музыки. Историческая заслуга Бетховена в том и заключается, что он утвердил музыкальное творчество на представлении о жизни как движении, борьбе, развитии. Его музыка говорит о том, как человек со своими страстями, стремлениями, волей активно и непосредственно соучаствует в этом процессе, который ему как рационалистически мыслящему художнику представляется обозримым в его логической цельности, доступным человеческому интеллекту, направленным к человечески постижимой цели.

Конструктивность бетховенского миропонимания, опирающаяся на диалектику в высшей степени обобщенных философских и этических категорий, характеризует его как художника и мыслителя, сформированного эпохой классицизма. Вместе с тем глубоко личная страстность художественных воплощений этого миропонимания, неизменно исходящих от бетховенского «Я», из полноты и конкретности его опыта индивидуального существования, заставляет воспринимать и оценивать его как провозвестника новой, прежде всего романтической эпохи в истории музыкального искусства.

Лишь осознание этой органической двузначности творчества Бетховена может послужить надежной основой для оценки его влияния на музыкальное творчество последующих времен.

¹ Густав Малер. Письма. Воспоминания. М., Музгиз, 1964, стр. 543.

Критерии этой оценки должны устанавливаться с особой тщательностью; небрежность неизбежно повлечет здесь искажения и в представлениях о Бетховене и в понимании дальнейших процессов.

Новизна бетховенского творчества, совершенный им переворот во взглядах на смысл и назначение музыки объяснялись посредством разных понятий. Много говорилось о содержательности как свойстве, отличающем бетховенскую музыку от «игры звуками и музыкальными формами под известным углом душевного настроения» у его предшественников; с точки зрения Серова, автора этой формулировки, перед Героической «все симфонии Гайдна и Моцарта то же, что, например, пение птицы, хотя бы соловья, перед человеческой музыкой».¹

Шаткость подобного взгляда очевидна. Бетховенская музыка — это действительно «человеческая музыка», но отсюда еще не следует, что музыка Моцарта и Гайдна, Глюка и Генделя, Баха и Перселла может быть признана бессодержательной «игрой звуками и формами». Речь, по-видимому, должна идти не вообще о содержательности, а об определенных новых чертах содержания бетховенского творчества.

То же можно сказать о двух других критериях, призванных определить историческую новизну музыки Бетховена, на деле же чреватых принижением композиторов предшествующих эпох, насильственным искажением исторической перспективы. Так, указаний на роль этического начала в музыке Бетховена самих по себе еще недостаточно для характеристики ее исторической новизны, поскольку этос издревле признавался высшим мерилом, назначением и оправданием музыкального искусства. Программность, в которой нередко усматривают новаторскую основу творчества Бетховена, также, как известно, существовала в инструментальной музыке и до него в самых различных видах — от изобразительно-описательной (Кунау, английские верджинисты, французские клавесинисты) до обобщенно символической (Бах).

Следовательно, и за этими понятиями, как и за понятием содержательности, кроются свойства, присущие музыке разных эпох, а не только бетховенской. Бесспорно, этим общим свойствам Бетховен дал качественно новую реализацию. Однако конкретные новаторские черты содержательности, этической направленности, программности музыки Бетховена требуют конкретных же определений, а не общих деклараций. В этом смысле более продуктивным, более доступным объективному подходу представляется уточнение того, что именуется у Бетховена программностью.

¹ А. Н. Серов. Девятая симфония Бетховена. Ее склад и смысл. Избранные статьи, т. 1. М.—Л., Музгиз, 1950, стр. 427.

«Следует отметить один важный признак бетховенского симфонизма,— пишет А. Альшванг,— его тягу к программности, выражающейся в самых разнообразных формах: от одного слова, стоящего в заглавии и характеризующего целую симфонию (Героическая), до программных сочинений в настоящем смысле этого слова («Эгмонт», «Кориолан» и др.). Тот знаменательный факт, что многие инструментальные непрограммные произведения Бетховена вызывали и вызывают у слушателей непреодолимое желание толковать их как произведения сюжетные (например, сонаты — Лунная, «Аврора», «Аппассионата»), говорит все о той же реалистической устремленности композитора к предельной выразительности, ясности и доходчивости в передаче своих творческих идей».¹

Такую аргументацию едва ли можно признать убедительной. Характерно, что «тягу к программности» Альшванг почти приравнивает к «реалистической устремленности». Бетховен сыграл неоценимую роль в подготовке и формировании идейно-эстетических принципов передовой композиторской мысли XIX столетия, но это еще не дает нам права приписывать ему все те качества, которые окончательно сформировались лишь у его достаточно отдаленных и не всегда прямых музыкальных потомков.

Термин «программа» следует понимать в двух различных значениях. Так или иначе, получающая словесное оформление программа может являться либо проектом, творческим заданием, руководством к композиторскому действию, либо разъяснением, толкованием *post factum* сочинения, создававшегося как беспрограммное,— руководством к слушательскому восприятию. Этот второй случай имел в виду Ромен Роллан, писавший о намерениях Бетховена точнее раскрыть смысл своей музыки с помощью заголовков при издании полного собрания сочинений. Вообще же он говорит о «психологическом, даже драматическом значении», которое Бетховен придавал каждому своему сочинению. Последнее, очевидно, уже выходит за рамки собственно программности в обоих смыслах этого слова. Иначе мы должны были бы считать программной любую музыку, поскольку и созданию и восприятию ее всегда сопутствует движение эмоций, ассоциаций, представлений, мыслей, но тогда самое понятие программности стало бы универсально всеобъемлющим и потеряло бы конкретный смысл.

Нередко неопровержимые проявления программности усматривают в тех моментах чисто инструментальной музыки, которые рождают недвусмысленные, общезначимые предметные представления и ассоциации: таковы в первую очередь намеки на жанровые черты бытовой музыки — торжественных или траурных маршей, разного рода танцев, всегда обладающих более или менее отчетливой национальной, социальной, исторической характерностью

¹ А. Альшванг. Бетховен. Очерк жизни и творчества. М., Музгиз, 1963, стр. 303.

и смысловой функцией, песенно характерной мелодики столь же различного склада и смысла, — а также бесчисленные примеры «омузыкаленных» интонаций действительности — всевозможных сигналов, фанфар, колокольного звона, призывных кличей, стопа, вздоха и т. п.

Эти и подобные моменты стали общезначимыми вследствие длительного закрепления в общественной музыкальной практике и слуховом опыте в качестве признаков, связанных в начале с определенными явлениями практической жизни. Истоки их смысловой конкретности В. Конен усматривает в «многообразных жанрах программного характера», к которым, необычно широко очерчивая их круг, она относит «оперные арии, балетные сцены, хоральные прелюдии, народные танцы, хоровые кантаты, бытовые песни и т. д. и т. п.».¹

Однако этим вопрос не исчерпывается. Далее прослеживая природу и свойства общезначимости, мы сможем увидеть их и в определенных темпо-ритмо-метрических типах движения, динамических эффектах («эхо»), в аккордике, тембрах, типах строения музыкальной ткани и многих других выразительных и формальных факторах. Очевидно, и здесь мы сталкиваемся не со специфическими проявлениями программности (рядом с которыми должны были бы наблюдаться явления непрограммного характера), а с универсальным законом опосредствования всевозможных сторон действительности в слагаемых музыкальной речи или, иными словами, с чрезвычайно сложной общей проблемой музыкальной семантики.

По-видимому, о наличии «программы-проекта», «программы-плана» и о его действительности как творческого фактора следует судить не столько по словесным заголовкам и комментариям (которые не всегда обнародуются композитором, а иногда и бывают примышленными), и даже не столько по конкретности вызываемых музыкой представлений, сколько по тому, как музыкальное произведение разворачивается и формируется. Если программа действительно является планом, она должна сказаться на строении музыкального целого (хотя не всегда и не всякое отклонение от композиционной «нормы» говорит о наличии программы).

В отличие от многочисленных явлений послебетховенской программной музыки, случаи, когда программа-план определяет строение целого, для Бетховена совершенно не характерны. «Битва при Виттории», сочиненная по плану, предложенному Мельтцелем, пожалуй, единственный пример такого рода. В других, не слишком многочисленных случаях влияние программы касается не целого, но лишь частных. Программность увертюры «Эгмонт» и «Кориолан», казалось бы, обусловлена прямой функ-

¹ В. Конен. История, освещенная современностью. — «Советская музыка», 1962, № 11, стр. 70.

цией — служить музыкальным изложением драмы, предваряемой каждой из них. Однако явное присутствие ее в музыке можно обнаружить лишь в беглых штрихах заключительных разделов: краткий погребальный хорал в «Эгмонте», резкое замедление, торможение, «умирание» главной темы в «Кориолане»; точно так же в «Леоноре» № 3 на мысль о программе наводят лишь фанфары вестника в конце разработки.

Бесспорно того же порядка программные моменты присущи начальным тактам финала Девятой симфонии: они предполагают и без насилия получают вполне адекватное словесное осмысление, допускают, так сказать, «обратный перевод» с музыкального языка на язык слов. Серов с полным основанием писал об этом разделе: «Его смысл — отбрасывание поэтом-музыкантом всех предыдущих стадий... После дикого взрыва оркестра диссонансом, начинают мелькать отрывки (будто образчики) предыдущих частей, и каждый раз речитатив басов оркестра высказывает громко: „нет, не то нам надобно!“ Наконец, будто издали является возжеленная тема гимна, и басы (всё один оркестр) навстречу ей спешат заявить: „да, да, добро пожаловать!“».

Перечисленные редкие случаи едва ли можно назвать типичными для Бетховена. Типично для него как в программных, так и в беспрограммных сочинениях другое: музыкальное развитие и формообразование, в котором все повороты, столкновения, общие контуры и пропорции вытекают из потенциальных свойств, возможностей, логики развивающейся мысли, — развитие, которое не нуждается в каких-либо частных обоснованиях и допущении словесных или иных внешних мотивировок.

Даже Пасторальная симфония — произведение, бесспорно обладающее программой, — может анализироваться без ее учета, на базе чисто музыкальных закономерностей. С программой связан общий эмоциональный план пятичастного цикла (эмоциональный, а не изобразительный; напомним, что Бетховен отвергал представление о Шестой симфонии как о «Tongemälde» — «звуковой картине»; «скорее передача чувств, чем звуковая живопись», — заметил он); музыкальные изобразительные штрихи этого сочинения, как и программные подзаголовки, имеют служебное, разъясняющее значение, музыка же развивается и обретает форму в силу собственных внутренних законов.

Теоретики уделяли большое внимание диалектическому «саморазвитию» музыкальной мысли в произведениях Бетховена. Среди множества высказываний на эту тему приведем одно: «Зародыши или зерна величайших бетховенских концепций обычно даны в простейших соотношениях... Приходится поражаться, как можно выжать из столь простых данных столь неистощимо напряженный ток энергии. Великий композитор как бы развертывает перед нашим слухом первичные элементы природы. Один миг, один с трудом уследимый изгиб мелодической (тематической)

линии — и совершается превращение: рождено музыкальное движение, в движении возникает противопоставление элементов, завязывается борьба. Она разветвляется, растет, глубится... нескончаемый ряд динамических, тембровых, ритмических и тональных преобразований, в котором нет брошенных на произвол и неразрешенных сопоставлений».¹

Если таково собственно музыкальное, звуковое мышление Бетховена, то было бы весьма соблазнительно сформулировать его закономерности как систему структурных принципов контрастирования, развития, архитектоники, драматургии, трактовки классических форм и т. д., и в отступлениях от этой системы видеть действие внемузыкальных, то есть программных импульсов. Такой подход (разумеется, интуитивный), однако, приложим к послебетховенской программной музыке (он, в частности, позволил Танеэву догадаться о программном замысле Четвертой симфонии Чайковского, исходя из самой музыки), но не к Бетховену.

Беспрецедентный факт введения новой темы в разработку сонатного аллегро его Третьей симфонии никогда не рассматривался как симптом скрытой программности.² Форма и композиционные решения в последних квартетах столетие спустя расценивались как гениальное предвидение принципа «продолженных вариаций» и «открытой формы»; Бетховен все дальше и решительнее отходил от классической трактовки цикла, от логики классической сонатности в сторону обостренных, дробных контрастов, причудливых смен темпа и характера. О сложности постижения этой музыки, порывающей с привычными стереотипами формы и архитектоники, писали несколько поколений музыковедов, но предположения о скрытой программности, которые могли бы облегчить ее понимание, успеха не имели и не привились.

Подчеркивалось другое: непрерывность последовательных преобразований тематизма, возросшая тематическая связность музыкальной ткани, большая ее интеграция и по вертикали и по горизонтали, выразившаяся в значительном увеличении роли полифонических приемов изложения и развития. Очевидно, здесь речь должна идти о выдвигании иной, необычной, трудной для освоения, но по-прежнему собственно музыкальной логики. Саморазвитие интонационных «зерен» до масштабов целого произведения, процессуальность музыкального мышления, присущие зрелому Бетховену, в камерных произведениях позднего периода получили наиболее свободное воплощение. Они говорят о дальнейшей эмансипации бетховенской музыкальной мысли от внешних норм и предустановлений структурного характера. Вероятно, именно непредустановленностью текучей «самопорождающейся» формы, вы-

¹ Б. Асафьев (Игорь Глебов). Бетховен. Критические статьи, очерки и рецензии. Л., «Музыка», 1967, стр. 32—33.

² См. об этом статью А. Климовицкого в данном сборнике.

двигавшей иные, чем прежде, основы и критерии музыкальной целостности, вызывались и объяснялись упреки в «проявлениях субъективизма», раздававшиеся по адресу этих сочинений.

Все это требует подходить к определению свойства бетховенской программности с чрезвычайной осторожностью. Казалось бы, этот вопрос имеет отношение лишь к единичным, собственно программным произведениям Бетховена или, во всяком случае (имея в виду также произведения с предполагаемой программой), к меньшей части его творчества. Однако Малер говорил иное: «Начиная с Бетховена нет такой новой музыки, которая не имела бы внутренней программы».¹

В ряде писем и бесед он разъясняет свою мысль. «Бетховен начал новую эру в музыке: отныне предметом выражения в звуках стали не только основные оттенки настроения... но и переходы от одного настроения к другому, конфликты, окружающая природа и ее воздействие на нас, юмор, поэтические идеи».² Все эти «предметы выражения» можно обнаружить и в добетховенской музыке, и «новую эру», которую, по словам Малера, начал Бетховен, нужно понимать как эру антропоцентрической картины мира и концепции творчества, о чем мы уже упоминали. «Невозможно отрицать,— писал Малер,— что наша музыка охватывает „чисто человеческое“ (все, что к нему относится, а следовательно, и то, что принадлежит к области мысли). Тут, как и во всяком искусстве, дело идет только о средствах выражения и т. д. и т. п. Если хочешь создавать музыку, то нельзя стремиться живописать, рассказывать или описывать. Но то, о чем создается музыка,— это все же только человек во всех его проявлениях (то есть чувствующий, мыслящий, дышащий, страдающий). Против «программы» больше нечего было бы возразить (если к тому же она не является просто верхней ступенькой приставной лестницы); но высказываться должен музыкант, а не литератор, философ, живописец (хотя все они заключены в музыканте)».³ «Ничего не стоит такая музыка, о которой слушателю нужно сперва сообщить, какие чувства в ней заключены и, соответственно, что он сам должен почувствовать».⁴ «Вы правы, говоря, что моя „музыка в конце концов приходит к программе как последнему идеальному разъяснению“, — пишет Малер одному из своих корреспондентов... — Задумывая большое музыкальное полотно, я всегда достигаю момента, когда должен привлечь «Слово» в качестве носителя моей музыкальной идеи. Так же, вероятно, было и с Бетховеном в его IX симфонии». «Претворить в звуки то, что я пережил — так Малер формулирует задачу, стоящую перед ним как композитором».⁵

¹ Густав Малер. Письма. Воспоминания, стр. 239.

² Там же, стр. 155.

³ Там же, стр. 252.

⁴ Там же, стр. 239.

⁵ Там же, стр. 213—214.

Попытка иллюстрировать бетховенское понимание программности словами Малера может показаться странной и необоснованной. Разумеется, проще и надежнее было бы привести высказывания самого Бетховена на интересующую нас тему. Трудность, однако, заключается в том, что этот композитор не оставил каких-либо высказываний, проливающих свет на его понимание программности. В его времена такое понятие было неизвестно и программности как специфической композиторской проблемы не существовало. Бетховен пользовался приемами описательной музыки, которые были обиходными и у его предшественников, и едва ли чувствовал себя первооткрывателем «новой эры программной музыки».

Увидеть его в таком качестве стало возможным лишь спустя десятилетия, в перспективе последующего развития европейской музыки. Характерно, что даже в последней четверти XIX века Стасов называет «отцом и создателем программной музыки целого мира» еще не Бетховена, а Берлиоза.¹ Тенденция программности получила в творчестве композиторов прошлого столетия чрезвычайно широкое распространение. Малер был прав, утверждая, что «нет такой новой музыки, которая не обладала бы внутренней программой». Однако в понимании и реализации принципа программности композиторы послебетховенского времени не всегда шли от Бетховена, а в некоторых — весьма типичных и распространенных — случаях и против Бетховена. И если мы обращаемся к малеровской концепции программности, то как раз потому, что она, думается, дает наиболее адекватное толкование природы первоначальных стимулов и сущности творческого процесса как у самого Малера, так и у Бетховена. В отличие от композитора, который, не подозревая о том, открывал «новую эру программной музыки», Малер смог описать их в понятиях программности, потому что перед его глазами был обильный и разнокачественный опыт европейской музыки нескольких десятилетий.

Музыка охватывает человека во всех его проявлениях, но высказываться в ней должен музыкант, а «не заключенные в нем» литератор, философ, живописец, — к этим малеровским словам мог бы, бесспорно, присоединиться Бетховен. (Вспомним приписываемую ему фразу: «Музыка — более высокое откровение, чем всякая мудрость и всякая философия».) «Программа-проект» для него не отдельно взятая философская «глубокая мысль» или поэтическая сентенция, не драматическое событие или цепь живописных картин, но прежде всего он сам как целостная личность во всей универсальности своего жизненного опыта, с беспримерной полнотой претворяющий этот разносторонний опыт «в звуки».

Этот опыт может, как уже говорилось, формулироваться, в частности, и в Слове, которое становится тогда одним из компонен-

¹ В. Стасов. Избранные сочинения, т. III. М., 1952, стр. 687.

тов «программы-проекта» и, будучи доведено до сознания слушателя, способствует более глубокому проникновению в музыку и в то, что она «охватывает». Прав Малер и в том, что бетховенская (как и его собственная) музыка «приходит к программе как последнему идеальному разъяснению», к Слову как символу музыкальной идеи. Здесь речь идет уже о «программе-разъяснении», воплощена ли она в изустных комментариях, в заглавии, ремарке, или включена как спетое слово в звучащую ткань произведения; и такого рода программа служит эффективным средством художественного воздействия, путеводной нитью в сложный мир человеческого бытия, в котором рождается музыка.

В таком понимании действительно программны все творчество Бетховена и вся «новая музыка». Однако трудно не заметить, что здесь речь идет о программности в широком смысле, как о синониме новой содержательности — полноты самопроявления реального человека в музыке; в открытии этого пути приоритет Бетховена бесспорен.

В ближайшие десятилетия, однако, картина усложнилась. То, что можно назвать программностью бетховенского типа, продолжало существовать у ряда композиторов — от Шуберта до Брукнера и Малера, от Шопена до Чайковского: характерной, определяющей чертой их музыки (если не касаться частных отклонений) является то, что она рождалась из целостности человеческого опыта, преломленного, сконцентрированного в творящем «Я» этих музыкантов, и выступает для нас как самопроявление их личностей.

В других случаях приходится говорить о своего рода расщеплении личности, субъекта, сознания; это те случаи, когда полнота универсального человеческого опыта художника выступает для него как объект отражения, а место спонтанного самопроявления занимают самоанализ и рефлектирующее высказывание о себе. На этой-то основе и складывался новый, не свойственный Бетховену тип музыки — программной в узкоспецифическом смысле слова. На базе и из материала объективированного, отчужденного личного опыта (который при этом неизбежно теряет полноту, ограничивается, локализуется нередко в сфере художественного опыта, приобретает те или иные черты односторонности; это самоотчуждение и есть корень субъективизма!) по определенным, сознательно избираемым принципам стали строиться «программы-проекты», предназначенные служить непосредственной основой, моделью музыкального произведения. Они облекались в форму краткого рассказа, как в Фантастической Берлиоза, или автобиографического описания, как в «Жизни героя» Рихарда Штрауса. Беллетризация музыкальных замыслов вскоре привела к широкому использованию в качестве «посредника» сюжетов и самих произведений других видов искусства — мировой драматургии, поэзии, литературы, народного эпоса, живописи и скульптуры,—

а также общеизвестных исторических событий, ссылки на которые давались в заглавиях, пересказах или цитатах.

Программы такого рода могли отделяться от музыки, сообщаться слушателям до знакомства с музыкой, сличаться с их воплощением в данном произведении или в произведениях разных композиторов, сочиненных на одну и ту же программу. На этом пути музыка обретала беспримерное красочное и характеристическое богатство, качества общезначимости, ее идейная направленность прояснялась, восприятию давались однозначные ориентиры.

Правда, этот прогресс был сопряжен с существенными издержками музыкально-эстетического порядка. У Берлиоза симфония превратилась в живописное полотно, литературную исповедь, подобие романтической драмы. В Фантастической симфонии, «Гарольде в Италии» высказывается скорее именно литератор, поэт, живописец, нежели музыкант. Вскоре аналогичные симптомы появились в немецкой и австрийской музыке. Вагнер, распознавший их одним из первых, писал: «Композитор, работавший в области программной музыки, чувствовал единственное желание — . . . как можно более точно воплотить и передать тот поэтический образ, который витал перед его внутренним взором. . . Эта настоящая потребность привела в конце концов к созданию настоящих музыкальных мелодрам с подразумеваемым пантомимическим действием, а также — и совершенно закономерно — к инструментальным речитативам. . . Критику охватил ужас перед бесформенностью, грозившей разрушить самые основы музыки. . . Программная инструментальная музыка. . . принесла так много нового. . . что для сохранения классического симфонического стиля необходим был, к сожалению, по крайней мере Бетховен, который уже наверняка нашел бы для себя правильный выход. . . Скажем прямо: мы не можем поверить, что создания новейших мастеров инструментальной музыки уготовили ей плодотворное будущее; самое же порочное для нас было бы легкомысленно приравнивать эти произведения к бетховенскому наследию, в то время как мы, наоборот, должны были бы стремиться обнаружить в них их антибетховенские черты»¹ (подчеркнуто мной. — Г. О.).

Дифференциация поэтических подтекстов, разветвленность беллетристических повествований, элементы драмы, тяготение к музыкальному пейзажу, портрету, бытовой (жанровой) характеристичности действительно часто приводили к подмене внутренних связей и логики музыкального развития логикой сюжета.

Не случайно Лист, сформировавший новый, широко развившийся впоследствии жанр программной симфонической поэмы, одновременно предпринимал энергичные попытки обеспечить единство художественной формы. Таково было назначение разработанного им принципа монотематизма и интеграции образно-смысловых

¹ Р. Вагнер. Избранные статьи. М., Музгиз, 1935, стр. 98—99.

сфер классической четырехчастной симфонии в одночастном построении — принципа, который затем был подхвачен многими композиторами-симфонистами.

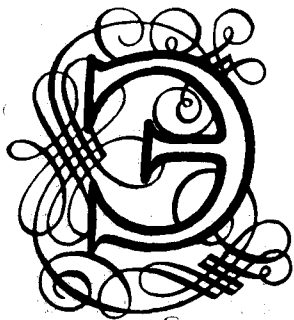
Эти попытки увенчались лишь частичным успехом. Они послужили примером и образцом композиции, которая обладала достаточной гибкостью и была способна сформировать новый стереотип, новую модель слушательского восприятия, создавала видимость устойчивой самоценной музыкальной формы, поскольку последняя не должна была зависеть от конкретной программы. Но эта устойчивость явилась плодом внешнего дисциплинирующего усилия, результатом поисков вторичной, искусственной целостности там, где первичная, органическая целостность бетховенского мышления и саморазвивающейся, становящейся формы были безвозвратно утрачены. Вторичная целостность листовской формы не лишила Чайковского возможности писать об «отсутствии органической связи в сочетании мотивов» и об «угловатости в сплетении отдельных частей»,¹ не помешала Рубинштейну уподобить ее «строению, в котором фасад изображает церковь, остальная часть строения — павильон для цветов, боковая часть — железнодорожный вокзал, а другая часть — фабричное здание и т. д.»²

Для сколько-нибудь, хотя бы отдаленно похожих по смыслу упреков бетховенская музыка не дает ни малейших оснований. И если некоторые его сочинения допускают подход с позиций объективированной программности, то при этом не следует забывать, что такой подход является, в сущности, модернизацией — ретроспективным переосмыслением художественных фактов, которые во времена Бетховена и у самого Бетховена имели иное значение.

Бетховен, бесспорно, стоит у истоков новой программности в музыке, но мы погрешили бы против исторической правды, приписав ему ответственность за все последующие истолкования и приложения этого принципа.

¹ П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. М., Музгиз, 1953, стр. 255—256.

² А. Рубинштейн. Музыка и ее представители. М., 1891, стр. 135.



БЕТХОВЕН В ИНТЕРПРЕТАЦИИ МАСТЕРОВ XX ВЕКА

то не исследование, а скорее отдельные мысли и раздумья по поводу судеб бетховенского наследия в музыкальной культуре XX столетия. Каждая эпоха отбирает из творчества великих композиторов что-то «свое», ей особенно близкое. В преддверии двухсотлетия со дня рождения величайшего из музыкальных гениев хочется поразмыслить над тем, что же ценит в Бетховене наша эпоха? Для досконального ответа на этот вопрос пришлось бы написать, наверное, несколько томов. В пределах небольшой статьи поэтому приходится ограничиться характеристиками отдельных наиболее крупных исполнителей-истолкователей музыки Бетховена, не претендуя на сколько-нибудь исчерпывающий анализ их творческих позиций.

В смычковом исполнительстве и в камерно-ансамблевой сфере время наивысшего распространения музыки Бетховена — вторая половина XIX века. Скрипичный концерт являлся в тот период центральным произведением репертуара Й. Иоахима, Ф. Лауба, Л. Ауэра и многих других; квартеты, трио, сонаты Бетховена заполняли программы камерных вечеров. Всемирной известностью пользовались в качестве интерпретаторов бетховенских ансамблей (в частности, последних квартетов) Берлинский иоахимовский, Венский квартет, возглавлявшийся Г. Гельмесбергером, Московский квартет РМО с Ф. Лаубом в качестве первого скрипача, Квартет Петербургского отделения РМО, куда входили поочередно Г. Венявский, затем Л. Ауэр, а партию виолончелей исполняли К. Давыдов и А. Вержбилович.

В XX веке такого исключительного внимания к Бетховену среди скрипачей, виолончелистов и музыкантов камерных ансамблей уже не наблюдается. Более того, бывали периоды, когда скрипичный концерт, сонаты и даже квартеты Бетховена занимали весьма скромное место в концертном репертуаре.¹ «Кривая» распространенности бетховенских сочинений примерно такова: в начале столетия бетховенская традиция еще очень сильна (как ее продолжение исполнительства XIX столетия); после первой мировой войны она неуклонно падает на Западе и остается очень высокой у нас (бетховенские циклы 1921, 1927 годов и самая широкая пропаганда Бетховена в течение всего первого десятилетия существования Советского государства, ибо в ту пору героическая, гражданственная стороны его искусства расценивались как наиболее соответствующие духу революционной эпохи). 30—50-е годы, включая начало 60-х, оказываются эпохой сравнительно спокойного, «академического» отношения к бетховенскому наследию. «Проблема Бетховена» тревожит лишь отдельных исполнителей и только отдельные ансамбли. И, наконец, в самые последние годы возникает своего рода «возрождение» Бетховена, особенно его сонат у скрипачей.

Проследим эти процессы по жанровым линиям (квартетно-ансамблевой, сольно-концертной и сонатной).

На рубеже веков прославленным «бетховенианским» квартетом считался Парижский квартет Люсьена Капе.² Это про него писал А. В. Луначарский: «Я помню в Париже, в маленьком кабинете скрипача Люсьена Капе этот длиннородый человек, похожий на жреца, проповедовал нам, немногочисленным слушателям, о своем божестве — Бетховене. Для Капе и многих других Бетховен — не просто художник, великий художник; Бетховен — это мессия, это спаситель, который принес с собой на землю новую религию, новое разрешение всех моральных, общественных и метафизических вопросов».³

Луначарский оставил нам великолепное описание исполнительства Капе и как солиста и как ансамблиста, охарактеризовав его одним словом: «апостольство». Для Капе был свойствен культ Бетховена, а собственное исполнение он ощущал как своего рода жреческое служение великому композитору. В словах самого Капе, приводимых Луначарским, музыка Бетховена все время характе-

¹ Обратим внимание хотя бы на программы международных конкурсов, где по сравнению, скажем, с концертами Брамса, Чайковского, концерт Бетховена исполнялся считанное количество раз.

² Состав квартета: Люсьен Капе, Морис Эвитт, Анри Казадезюс, Марсель Казадезюс. Квартет существовал с 1904 по 1921 г. Распался вскоре после гибели виолончелиста Марселя Казадезюса, убитого во время первой мировой войны. Капе выступал также как солист и считался выдающимся интерпретатором Бетховена.

³ А. В. Луначарский. В мире музыки. «Советский композитор», М., 1958, стр. 77.

ризуется как «высокая проповедь в тонах и ритмах», как «евангелие красоты». . . , «мы отдаем нашу жизнь делу сближения людей, по возможности масс, с источником наивысшей, утешительнейшей и глубочайшей красоты». Разумеется, здесь «красота» имеет исключительно этический, нравственный смысл. Для Капе эстетское ее понимание было бы просто невозможно. Музыка Бетховена для него неисчерпаемый источник нравственного самосовершенствования. И, слушая 14-й квартет в исполнении прославленного ансамбля, Луначарский не случайно прибегает к сравнению этого бетховенского творения с мистерией: «Мистерия воплощения в звуки и через них в трепет нервов, в экстазы душ когда-то пережитых Бетховеном экстазов». Не случайно далее появляется и ассоциация с гетевским Фаустом, рисуются романтические картины природы, процессов покрытых капюшонами монахов, а за ними — рыцарей, менестрелей. . . «Я не сажусь за Бетховена, мысленно не помолвившись ему, чтобы он простил мне мою дерзость» — приводит Луначарский в конце статьи слова Капе.¹ Подобная «религия Бетховена» была, конечно, уникальной, но в чем-то намечала пути к нравственно-этическому пониманию его музыки, которое станет все более крепнуть ко второй половине нашего века.

В начале XX века в России заканчивали свою деятельность, выступая в цикле бетховенских вечеров, Л. Ауэр и А. Есипова. В их игре критика отмечала гармоничность, утонченность вкуса. Много лет спустя В. Каратыгин, вспоминая эти сонатные вечера, писал: «... Их совместная передача классической музыки давала впечатление идеальной чистоты стиля, абсолютной стойкости и цельности художественной концепции, ансамбля редкой красоты».²

Большое внимание уделял Бетховену лучший русский квартет той эпохи — Квартет герцога Мекленбургского.³ Исполнением полного цикла квартетов Бетховена ансамбль отметил в 1916 году свой двадцатилетний юбилей. Это был первый бетховенский квартетный цикл, осуществленный в России. Квартету, как и ансамблю Ауэра—Есиповой, была свойственна высоко-академическая трактовка музыки Бетховена, некий «классицистский» подход к ней, доставлявший слушателям эстетическое наслаждение.

Бетховен оказался в центре классического репертуара советских квартетов — имени Глазунова, Страдивариуса, Бетховена и Вильома. В 20-е годы рядом ансамблей осуществляются бетховенские циклы: в сезоне 1923—1924 гг. — Квартетом имени Глазунова, в 1925 году — Квартетом МХАТ, в юбилейные дни 1927 года — Квартетом имени Страдивариуса, в 1928 году — Квартетом МГК (так именовался первоначально — до 1931 года — Квартет имени

¹ А. В. Луначарский. В мире музыки. «Советский композитор», М., 1958, стр. 42—46.

² «Жизнь искусства», 1924, № 36, стр. 6.

³ Подробно о деятельности этого ансамбля см.: Л. Раабен. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М., 1961, стр. 344—352.

Бетховена). Из всех этих ансамблей, возникших непосредственно после Октября, наиболее крупную роль в советской камерной музыке 20—50-х годов сыграли квартеты имени Глазунова и Бетховена. Но в качестве постоянного интерпретатора бетховенской музыки выделился последний из названных ансамблей. Проникновенно-лирический стиль игры глазуновцев более соответствовал романтической музыке. Их «коньками» были квартеты Шуберта, Чайковского, Глазунова и в меньшей степени Бетховена, хотя лирику его они исполняли превосходно.

С момента своего основания Квартет имени Бетховена отличался от других яркой динамичностью, особенной активностью игры, чуждой сентиментальности и смягченности контрастов. О нем писали после квартетного конкурса 1925 года: «Ясно, что это квартет нашей бодрой молодежи, что он крепок своей работой, виртуозностью, стремлением к коллективизму».¹ Это качество соответствовало требованиям советской эстетики. Совпадало это и с антиромантическими тенденциями, получившими распространение и у нас и за рубежом.

В полной мере стиль бетховенцев сложился в 30-е годы — он отличался глубокой интеллектуальностью. Именно интеллектуализм и привел их к Бетховену. Пожалуй, среди советских ансамблей 20—50-х гг. не было ни одного, который так глубоко постигал философскую сторону творений великого композитора. Проникновение в музыку Бетховена шло у музыкантов квартета постепенно, отражая общие процессы развития советской камерной бетховенианы. В 20-е годы это был Бетховен героизированный, энергично-динамичный, и в отзывах после выполнения цикла в 1928 году, как правило, отмечались «бодрость и патетическая приподнятость» исполнения бетховенцев. В 1937 году цикл был исполнен вторично, и теперь критика особенно отмечала углубленность интерпретации ансамблем последних квартетов. В третий раз полный бетховенский цикл состоялся в 1946—1947 гг. (помимо квартетов, были исполнены все трио и сонаты), а в сезоне 1953—1954 г. ансамбль принял участие еще в одном бетховенском цикле, проведенном Ленинградской филармонией. В эти годы для ансамбля стала характерной тенденция объять разные стороны камерной музыки Бетховена, показать ее многогранность, не затушевывая вместе с тем эволюцию стиля композитора, различия каждого из периодов. Квартетисты постигают диалектичность бетховеновской драматургии, ее шекспировские контрасты героического и лирического, возвышенно-трагедийного и жанрово-народного. При этом камерный Бетховен у них становится «симфоничным»; разумеется, не в плане имитации оркестровых приемов, а в симфоничности интонационно-тематического развития.

¹ С. Бугославский. На конкурсе квартетов. «Жизнь искусства», 1925, № 40, стр. 42.

К 200-летию со дня рождения композитора ансамбль готовится провести новый цикл, фиксируемый параллельно в грамзаписи. Но и помимо циклов, Бетховен всегда занимал огромное место в репертуаре квартета. Ежегодно им осуществлялись несколько программ, целиком состоявших из сочинений Бетховена. Бетховен неизменно фигурировал во всех зарубежных поездках. В Бонне в 1963 году ансамбль играл в Бетховенском доме и получил оценку одного из лучших в мире исполнителей камерного наследия композитора. Квартет снимался в фильме «Бетховен».

Одним из самых репертуарных произведений у бетховенцев является квартет *cis-moll* (соч. 131). Вообще, по наблюдениям первого скрипача ансамбля Д. М. Цыганова, в настоящее время наибольший отклик у слушателей находят именно последние квартеты Бетховена, особенно *cis-moll* и *a-moll*. Они цепко «держат» аудиторию. В прошлом, например, хоральная часть Пятнадцатого квартета (*a-moll*), как правило, воспринималась с трудом, а сейчас ее слушают с напряженным вниманием. Такое отношение к последним квартетам свидетельствует не только о художественном росте современной слушательской аудитории, но и о важных переменах в эстетических вкусах, в которых теперь едва ли не решающую роль играет постижение психологического и философского содержания бетховенских творений.

В 60-е годы Бетховен (и притом именно последнего периода) все более и более широко входит в репертуар Квартета имени Бородина. Ансамбль этот, заслуженно пользующийся славой одного из лучших в мире, отличается необычайным мастерством. Незабываемо его «бархатное» звучание, нежное и одновременно сильное, тончайшая прорисовка деталей и умение создать крупный план развития. Умная — даже, можно сказать, не по годам его участников, — мудрая игра ансамбля имеет все предпосылки для интерпретации последних квартетов Бетховена. Помимо исключительной ансамблевой свободы и технического совершенства, она драматична, отличается серьезной «бетховенско-брамсовской» (а не «шубертовско-мендельсоновской») углубленной лиричностью, соединяет «симфоническую» цельность драматургии с чисто камерной тонкостью «речевого», декламационного интонирования, раскрывающего психологический подтекст исполняемой музыки. Эти именно качества и сказались в подходе к последним квартетам Бетховена. Исполнение ансамблем Четырнадцатого квартета стало событием литовского камерного фестиваля 1969 года. В рецензии Г. Шохмана превосходно обрисована интерпретация этого бесмертного творения, подчеркивающая объемность, разносторонность содержания музыки, ее спокойное мужество и величие, «жгучий, щемящий лиризм и воспетую Бетховеном красоту вечного мира».¹

¹ Г. Шохман. Семь дней музыки. «Советская музыка», 1970, № 3, стр. 64—65.

Трудно было бы перечислить всех концертирующих скрипачей, в репертуар которых входят сонаты и концерт Бетховена. Известно, что в начале XX века сонаты исполнялись даже такими далекими от классики исполнителями, как П. Сарасате и Я. Кубелик. Поэтому наметим лишь самые общие линии развития скрипичной бетховенианы нашего столетия.

Но вначале несколько слов о репертуарных изменениях. В XIX веке при всей популярности музыки Бетховена (в частности кватретов и скрипичного концерта) из сонат исполнялись только Седьмая (с-moll) и Девятая (Крейцера). О циклах сонат не было и речи. Эту традицию сохранил Л. Ауэр, а позже большинство его учеников (например, М. Полякин). В XX веке характерной тенденцией стало исполнение полных циклов.¹

Первые десятилетия дают любопытную картину резкой дифференциации исполнительских течений: одно — стихийно «романтическое», доходящее до крайней субъективизации, другое — «академическое», строго «объективное», исходившее из тех представлений о классическом стиле интерпретации Бетховена, которые были утверждены еще И. Иоахимом. Примером первого может служить исполнение Крейцеровой сонаты Б. Губерманом и пианистом И. Фридманом. Современного слушателя не может не поразить своевольная фразировка, фактически субъективная импровизация с внешне «эффектной» концертностью в 1-й части, какими-то «порывами» и «томлениями» во 2-й. Все здесь кажется преувеличенным и мелодраматичным, начиная со вступления.

Романтическое понимание Бетховена было свойственно Ф. Крейслеру. Капризность ритмов, достаточно вольное обращение с текстом, чувственное глиссандо — все это можно было бы поставить в упрек великому скрипачу, как и то, что некоторые медленные части приобретали у него «романсовый» оттенок.² Вместе с тем горячий ток жизни, который обретала у Крейслера музыка Бетховена, богатство интонационных нюансов делали его исполнение необычайно привлекательным. Крейслер умел оттенить героiku, юношеский задор, энергию первых опусов и драматизм Крейцеровой. Правда, на всем неизменно лежала печать неповторимо своеобразного стиля скрипача. Но какого стиля! Крейслеру прощаешь и вольность темпов, и *rubato*, и терпкие глиссандо, ибо все это «покрывается» волшебной одухотворенностью его игры.

Совершенно иного плана был Бетховен у М. Полякина. Не меньший романтик по натуре, чем Крейслер, Полякин наделял

¹ Подробные сведения об этом имеются в книге Я. Сорокера «Скрипичные сонаты Бетховена» (М., 1963). В ней упоминаются циклы грамзаписей В. Кемпфа, И. Менухина и Л. Кентнера, В. Шнейдерхана, Ф. Клейслера и Ф. Руппа; среди советских исполнителей — Д. Ойстраха и Л. Оборина. В 60-е годы много внимания Бетховену уделяет М. Вайман, исполнивший бетховенский цикл в ансамбле с М. Карандашевой в Ленинграде в 1965 г.

² Об этом пишет Я. Сорокер. См. стр. 43 и др. его книги.

Бетховена чертами импульсивной драматичности. Как и Крейслер, он был волен в темпах, не боялся отступлений, но в них сказывался скорее тот «нерв», о котором столько писали в свое время, анализируя его исполнительский стиль. Игру его отличала концертность, «крупный» штрих, а в творимых образах не оставалось и намека на чувствительность, сентиментальность или салонность. Драматизм его стиля воспринимался как исключительно мужественный, волевой, а «нерв» вовсе не означал неврастенической взвинченности.¹

У Полякина в постижении Бетховена решающую роль играла его необыкновенная интуиция; философская сторона музыки композитора оставалась для него книгой за семью печатами. Однако это не помешало скрипачу сблизиться с «философом-романтиком», каким в нашем сознании оставался Г. Нейгауз. Их сонатный дуэт, в частности именно в Бетховене, дал великолепные художественные результаты.

Другая линия (условно говоря, «классицистская») тоже получила в XX веке яркое продолжение и развитие, причем с большими изменениями эстетического порядка. Уже говорилось выше об «ауэровско-иоахимовском» академизме, традиции которого перешли и в XX столетие. В дальнейшем именно в этой линии особенно сильно наметился процесс интеллектуализации, типичный для исполнительского искусства нашего времени. Его «провозвестники» — К. Флеш в ансамбле с А. Шнабелем, Й. Сигети, у которого интеллектуализм сочетался с «апостольским» служением культу «очеловеченной» красоты (в чем он был родствен Люсьену Капе). С глубочайшим и вместе с тем высоко-академичным прочтением Бетховена сталкиваемся мы и у Кемпфа — Шнейдерхана, создавших один из самых выдающихся сонатных ансамблей современности.²

Среди советских сонатных дуэтов к названной «классицистской» линии мы бы отнесли Д. Ойстраха и Л. Оборина. Их ансамбль уникален по стройности, ясности, гармонической завершенности, скульптурной архитектоничности исполнения. Здесь следует согласиться с большинством оценок, считающих типичным

¹ В книге «Жизнь замечательных скрипачей» (Л., 1967) автор этой статьи привел слова Н. Перельмана, с которым Полякин часто играл Крейцерову сонату. По словам Перельмана, он исполнял сонату в манере скрипачей XIX века — быстро, с напряженностью и драматизмом, исходящими от виртуозного напора, а не от внутреннего драматического исполнения каждой ноты. Но, пользуясь такими приемами, вкладывал энергию, приближавшую его игру к драматической экспрессивности современного исполнительского стиля (стр. 261).

² На взгляд автора этой статьи, характеристика ансамбля, данная в книге Я. Сорокера, явно занижена: «Записанные ими на граммофонные пластинки все десять сонат Бетховена, — пишет Сорокер, — могут служить образцом академически-корректного исполнения бетховенского цикла» (стр. 39).

для ансамбля упор на чисто «бетховенскую» природу музыки первых сонат, на стремление выделить и показать в Бетховене героическое начало, народные элементы. Бетховен Ойстраха — Оборина оптимистичен и исполнен благородства. При крайнем пиетете к тексту их передача музыки никогда не обращается в «объективизм» абстрактно-академического характера. Чужда им и односторонняя «героизация» Бетховена, хотя и всемерно выделяемая (в частности, она весьма ощущается в сдержанном темпе 1-й части Крейцеровой, наполненном огромным интонационным напряжением). С подкупающей простотой, нежностью и поэтичностью звучат у них лирические фрагменты сонат (вариации Крейцеровой).

В многочисленных отзывах на их ансамбль в советской и зарубежной прессе неизменно говорится о совершенстве мастерства, о «человечности» их Бетховена: «Это был истинный Бетховен, по-человечески величавый, значительный и полный поэзии, далекий от всяких внешних эффектов. . .» Или о «Крейцеровой»: «исполненной в великолепном стиле — стиле, в котором сквозили громовые раскаты бетховенских гроз».¹ К отзывам подобного рода можно только присоединиться.

В 50—60-е годы и в зарубежной и в советской бетховениане наместились новые веяния, которых мы затем коснемся, говоря о Герберте Караяне. Они сказались в тенденциях «дегероизации» Бетховена и переключении главного внимания на произведения последнего периода. В таком аспекте начинают трактоваться и сочинения первых двух периодов — ранние сонаты, концерт. Вместо героического начала подчеркивается этическое, моменты трагизма, самоуглубления, созерцательности. Все сказанное в высшей степени характерно, например, для И. Менухина. Он словно стремится постичь самые глубинные духовные пласты музыки Бетховена.² Выдающимся достижением его являлась интерпретация скрипичного концерта, который он трактует в духе чистого, возвышенного классицизма. Недаром больше всего впечатляют у Менухина в этом концерте кристальная лирика побочной темы 1-й части и поразительная проникновенность исполнения среднего раздела 2-й части.

Сонатный цикл Менухин исполняет с крайней произвольностью ритмов и темпов, что подчас вызывает возражения. Однако произвольность у него в большинстве случаев направлена на то, чтобы высветлить движения души, оттенки душевных состояний. Привносится в сонаты и элемент трагизма, взволнованной драма-

¹ Цит. по книге Я. Сорокера, стр. 136.

² Об этом автор статьи уже писал в книге «Жизнь замечательных скрипачей»: «Его влекут к себе Бах и Бетховен, но не героико-гражданственный, а философский, погружающийся в скорбь и восстающий из скорби ради новых нравственно-этических битв за человека и человечество» (стр. 240).

тичности (I ч. Четвертой, I ч. Крейцеровой сонат). Мудростью бетховенского зрелого мирозерцания наделяет он сонаты ранней поры.

Много внимания Бетховену уделяет советский скрипач М. Вайман. Его позиция в чем-то сходна с менухинской, хотя между ними есть и принципиальные различия. Так, в ритмическом отношении он строг и добивается классической ясности и гармоничности. Вместе с тем с Менухиным его сближает нравственно-этический подход к Бетховену. В цикле сонат, который он дал в Ленинграде в 1935 году совместно с М. Карандашевой, скрипач словно шел «от Десятой», «распространив» ее атмосферу на все предыдущие. Углубленное философско-этическое решение содержания сонат придало особенное звучание всему циклу. То же и в скрипичном концерте. В нем драматургическим центром стала 2-я часть, путь к которой как бы наметился в побочной теме 1-й части, а обе они предстали как некая идеальная духовная категория.

Зарубежная фортепианная бетховениана в первой половине XX века озарилась исполнительским творчеством двух выдающихся пианистов, бывших в значительной степени антиподами друг другу. Их имена — Эгон Петри и Артур Шнабель. Оба внесли в музыку Бетховена характерный для нашего века дух интеллектуализма. Однако интеллектуализм Петри был сугубо рационалистичным, а у Артура Шнабеля — гораздо более «очеловеченным», психологически-философским. «Можно ли сопоставить, — читаем мы в одной из рецензий, — как нечто равнозначущее, равно убедительное — Бетховена, каким его интерпретирует Артур Шнабель (пианист тоже достаточно рационалистический и интеллектуальный) — Бетховена человеческого и страстного, — и некоего «отвлеченного» Саваофа, которого из него лепит Петри?».¹

Рецензия, конечно, грешит крайностью, ибо рационалистичность и «отвлеченность» далеко не равнозначные понятия, а энергичное и красочное исполнение Петри было весьма далеким от отвлеченности. Но рационалистическое начало в нем действительно имелось. Констатируя огромную свободу технического аппарата, в котором все рассчитано и нет ни одного лишнего движения, один из рецензентов писал: «Принцип рационализации проведен Э. Петри с крайней последовательностью во всех областях его исполнительства. Строго установлена общая форма, заранее определены место и степень динамических оттенков; агогические оттенки сведены до минимума».² И вместе с тем при таком расчете никто никогда не упрекнул Петри в сухости, скорее наоборот.

¹ Б. Валерианов. На концертах филармонии. «Рабочий и театр», 1936, № 9, стр. 16.

² Б. Тиц. Концерты Эгона Петри. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 68.

Удивляясь технике и великолепию его звука, В. Каратыгин, например, отмечал: «От энергичного, полновесного удара Петри и на психику его падают рефлексы громадной мощи, энергии, мужественного волевого напряжения... Слушая Петри, я невольно воспринимаю игру его как некую работу резцом над звуковым мрамором... Лично мне кажется, что с Бетховеном у Петри устанавливается наиболее тесный контакт. Великий симфонист терпеть не мог сентиментов и требовал, чтобы музыка *высекала* огонь из сердца человека. Петри и «высекает» искры из звуковых глыб, ударяя по ним стальным молотом своей художественной воли».¹

Статья Каратыгина написана в начале 1923 года, когда Петри впервые появился в Советском Союзе. Исполнение его фактически пролагало пути новому пианизму — энергического, динамичного плана, пианизму, отражавшему в значительной степени «антиромантическую» атмосферу первого послевоенного десятилетия. Никаких сентиментов! Трезвая ясность и одновременно несокрушимая воля. Притом динамика отнюдь не урбанистическая, а исходящая из глубокой продуманности замысла, из концепции музыкального произведения. «Э. Петри — артист-мыслитель. Когда слушаешь Баха или Бетховена в его исполнении, точно благовейно читаешь старую книгу мудрости, написанную великим философом», — так откликнулся на его концерты 1923 года Е. Браудо, подчеркнув «чуткость» пианиста в передаче героических элементов музыки Бетховена.² Вряд ли верно наделять Петри качествами философа-мудреца старинной формации. Наоборот — рационализм Петри был явлением XX века. Да и относительно «героичности» его интерпретации музыки Бетховена можно спорить. В ту пору в каждом динамичном, энергичном исполнении бетховенских сочинений неизменно усматривали героичность. Подтверждение сказанному находим и в оценках Петри Г. Нейгаузом. «В Бетховене, — пишет Нейгауз, — Петри несколько формален. Он подчеркивает прежде всего интеллектуальные, конструктивные стороны бетховенского творчества. Искренний, героический пафос Бетховена, его глубокое душевное напряжение, необычайная страстность, кипучая игра воображения — все это не находит в Петри адекватного выражения».³

По складу натуры Петри был более близок Бетховен действия и энергии, а не созерцания и мысли. Не случайно из двух сонат, прослушанных Асафьевым у Петри, — Лунной и Аппассионаты — критик отдал предпочтение последней, а в первой выделил финал, в котором из «сопоставлений мольбы и исступления

¹ В. Г. Каратыгин. Избранные статьи. Л., 1965, стр. 313—314.

² Е. Браудо. Музыкальная жизнь Петрограда. «Музыкальная новь», 1923, № 3, стр. 39—40.

³ Г. Нейгауз. Творчество пианиста. Эгон Петри. Сб. «Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве». М., 1966, стр. 90.

пианисту удалось вызвать подлинное ощущение стремительного потока музыки, титанического темперамента».

По мнению Асафьева, Петри наделен ценнейшим даром — быть простым. «Его намерения всегда логически ясны; играя, он как бы демонстрирует в мастерской процесс лепки или писания картины. Схема дана, и по ней пианист свободно и с мужественным самообладанием материализует работу воображения... В отдельных частях пианист достиг совершенно исключительного подъема и силы внушения, добившись неслыханного насыщения и наполнения звука», — добавляет Асафьев.¹

Итак, Петри — пианист рационалистического склада, подчиняющий свое искусство строго продуманным логическим концепциям. Вместе с тем он и пианист блестящего концертного плана, что сказывалось в его исполнении бетховенских произведений.

Этому блестящему Петри в 20-е годы неизменно противопоставляли Артура Шнабеля. В отличие от Петри Шнабеля был ближе всего не Бетховен действия, героических, гимнических интонаций, а Бетховен созерцания и рефлексии. Характерно и показательно в этом плане сопоставление игры Шнабеля с образным миром Торжественной мессы, сделанное Асафьевым. После участия Шнабеля в концертах 1927 года, посвященных 100-летию со дня смерти Бетховена, Асафьев писал: «*Missa solennis* — Торжественная месса — гигантское по плану и по насыщенности художественно и эмоционально богатой, глубокой и изысканно умной музыкой произведение. Ни в коем случае нельзя рассматривать мессу как прикладное церковное сочинение. Скорее это философская по идее своей симфония, где мысль становится музыкой и музыка — мыслью (как последние вариации последней сонаты в одухотворенном исполнении Шнабеля)».²

Об особом значении для Шнабеля «созерцательно-мыслительной» сущности Бетховена свидетельствовали и его замедленные темпы, в свое время очень смущавшие музыкантов, привыкших к традиционно-академическому или, наоборот, энергически-динамичному стилю игры. Все элементы шнабелевской интерпретации не были случайными. В сознании тех, кто слышал Шнабеля (и в тех записях, которые от него сохранились), он предстает как ответственный и строгий «аналитик» собственного исполнительства: «Он считал, что перед артистом, выступающим публично, стоит тройная задача: одновременно исполнять, воссоздавать и критиковать. Его собственная игра была совершенным образцом такого тройственного союза».³

¹ Б. Асафьев. Критические статьи и рецензии. М.—Л., 1967, стр. 268.

² Игорь Глебов. Бетховен. Сб. «Бетховен». Изд. Гос. акад. филармонии, Л., 1927, стр. 45.

³ Клиффорд Керзон. О моем учителе. Сб. «Исполнительское искусство зарубежных стран», вып. 3. М., 1967, стр. 66.

Об аналитическом подходе Шнабеля к музыке многократно говорится в только что процитированных воспоминаниях Клиффорда Керзона. К раскрытию содержания произведения Шнабель — по его словам — шел от мысли, от размышлений, задавая все время вопрос: «Что?» «Работа (в его понимании) означала бесконечное экспериментирование с фразой как с музыкой, прежде всего для того, чтобы найти легчайший путь сыграть ее без упражнения... подход к интерпретации прямо противоположный подходу исполнителей, полагающихся только на свое чувство». С различными редакциями бетховенских сонат (в том числе и с собственной редакцией) он рекомендовал «лишь консультироваться для сравнения после долгих самостоятельных размышлений и углубленного изучения».¹

В цитатах, на которых было остановлено внимание читателя, есть момент, характерный, на наш взгляд, для общих тенденций исполнительского искусства XX века: познавательность процесса. Музыка становится объектом познания и раздумий. Конечно, именно Бетховен в высшей степени давал к тому повод.

В таком аспекте исполнительство уходило от романтической стихийности, субъективности и вообще от метода романтиков, в значительной степени «вверявших» свою игру «таинственным» флюидам интуиции. Искусство Шнабеля было антиподом романтического исполнительства и как бы олицетворяло наиболее высокие формы исполнительского «антиромантизма» 20—30-х гг. Умная и вдумчивая, философски углубленная и строгая игра этого мастера являет собой высочайший образец академизма (в положительном значении этого термина).

«Объективность» исполнения была главным принципом Шнабеля. Открывать в музыке содержащиеся в ней образные явления, а не «навязывать» ей того, чего в ней нет, — в этом единственная задача исполнителя. Но открытия эти могут продолжаться бесконечно, особенно если имеешь дело с композиторами, подобными Бетховену (Моцарту, Шуберту). В этом и крылась причина ограничения репертуара Шнабеля классиками: «Я почел для себя честью ограничиться высокогорной областью, где за каждой взятой вершиной словно открываются все новые и новые». К числу композиторов, которые ставят перед исполнителем самые высокие задачи, он относил Шуберта, Моцарта и, конечно, Бетховена. Керзон обращает при этом внимание на то, что цитированные слова Шнабеля были им «произнесены» в книге с характерным названием: «Музыка и линия наибольшего сопротивления».²

Керзон упоминает о ритме как отличительном качестве исполнения Шнабеля — ритме, проникнутом «народно-танцевальными

¹ Клиффорд Керзон. О моем учителе. Сб. «Исполнительское искусство зарубежных стран», вып. 3. М., 1967, стр. 68—69.

² К. Керзон. Играет Артур Шнабель. «Советская музыка», 1964, № 2, стр. 92.

интонациями его родной Австрии», ритме, лишенном механичности благодаря своей мелодизированности, основанной на свободной «расчлененности нот во времени».¹

Вряд ли к ритму Шнабеля подходит только термин «расчлененность». Шнабелевский ритм, наоборот, был исключительно слитным и всегда направленным, устремленным (вплоть до ускорений) к завершающим оборотам, кадансам фраз.

При этом в быстрых частях Шнабель предпочитал стремительные темпы, в медленных же предельно замедлял темп, всемерно увеличивая вместе с тем интонационное напряжение музыки. Его понимание Бетховена отличалось серьезностью, значительностью, даже многозначительностью, с которыми «произносились» каждая фраза медленной части сонаты или концерта.

Игра Шнабеля и его подход к Бетховену оказали значительное влияние на советских исполнителей (в частности, на Марию Гринберг); большим признанием пользуется у нас и его редакция бетховенских сонат, в которой также сказался аналитический дух пианиста: «Работая над редакцией сонат Бетховена, . . . я старался раздобыть как можно больше оригинальных материалов — рукописей, исправленных или просмотренных Бетховеном копий».²

Шнабель был в числе первых пианистов, дерзнувших на исполнение полных бетховенских циклов. «Все тридцать две сонаты Бетховена — цикл из семи программ — я исполнял только четыре раза за всю свою жизнь: два раза в Берлине, затем в Лондоне и Нью-Йорке», — писал он.³

В последние годы все более и более настойчиво обращается к Бетховену Глен Гульд. В записанных им на грампластинки бетховенских концертах он предстает как тончайший истолкователь сочинений композитора. Первые два концерта Гульд ощущает как «моцартовские». И именно «моцартовские», а не «гайдновские». Пианизм его в этих сочинениях предельно смягченный и в то же время изысканный. Все подано как непринужденное изящное музицирование в «камерной» манере. Ни одного резкого акцента, резкого контраста. Каждая линия мелоса звучит совершенно отчетливо, ясно, выпукло. И никакой стилизации «под старину». Гульд и здесь дитя XX века благодаря живым, стремительным темпам и убедительной простоте трактовки. Быстрые части развертываются на легком, прозрачном движении фактуры с непринужденными переходами от мажора к минору, с пленительной чистотой и наивностью лирики. Только в каденциях (например, ко Второму концерту) Гульд дает проявиться бетховенскому началу, окрашивая интонации в драматические тона.

В медленных частях двух первых концертов Гульд также идет

¹ Клиффорд Керзон. О моем учителе. «Исполнительское искусство зарубежных стран», вып. 3, стр. 70.

² «Исполнительское искусство зарубежных стран», вып. 3, стр. 138.

³ Там же.

«от Моцарта». Кантилена их «произносится» с обаятельной простотой и большой свободой в интонировании, при самом строгом темпе, почти без отклонений (ритмические отклонения очень скромны и допускаются только, чтобы корректно выделить тот или иной оборот). Пианизм — «поюще-говорящий». В нем и дыхание певучей кантилены и декламационная выразительность. Образы — чисто классицистские, но «по-моцартовски» предвосхищающие лирическую сердечность романтиков. Финалы концертов виртуозны — играют с легкой, изящной фразировкой, без признаков напора. «Жемчужный» бисер пассажей напоминает классицистский пианизм Д. Фильда.

Резко меняется стиль игры Гульда в последующих концертах (начиная с Третьего). Пианизм его становится «акцентным», плотным, динамика — волевой, а строго выдерживаемый ритм и умеренные темпы придают музыке характер особенно напряженного драматизма. Развитие идет крупными волнами, с большими нагнетаниями к кульминации, причем все время ощущается neodолжимая устремленность вперед.

В побочных темах начальных аллегро, а особенно в медленных частях (Третьего и Четвертого, главным образом Четвертого) концертов Гульд создает состояния глубочайшего самоуглубления. Целые пласты музыки звучат приглушенно, даже отрешенно, словно повернутые «в глубь» души. Интонированы они свободно, как речевая декламация, как трагический монолог. Здесь Гульд словно идет «от Баха» и позднего Бетховена, сочетая баховскую «обобщенную» скорбь с бетховенским трагическим одиночеством. Более глубокого прочтения, скажем, гениальной медленной части Четвертого концерта трудно себе представить.

Советская фортепианная бетховениана традициями своими восходит к русскому классическому пианизму. Непосредственную связь с этими традициями принесло старшее поколение советских пианистов — А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов, Г. Г. Нейгауз, Н. И. Голубовская и др.

А. Б. Гольденвейзер начал выступать в 90-е годы XIX века. В 900-е годы вполне определенно очерчивается круг его музыкальных интересов и выкристаллизовывается ориентация на классику. Гайдн, Моцарт, Бетховен — кумиры молодого музыканта.¹ Соответственно формируется стиль: «Глубокая продуманность общего рисунка исполняемой вещи, тонкость оттенков, совершенство технической отделки и благородная сдержанность игры — все это позволяет назвать исполнение Гольденвейзера классиче-

¹ По этому поводу см. статью А. Алексеева «Жизнь музыканта» в сб. «А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания». Изд. «Советский композитор», М., 1969, стр. 14—15 (в дальнейшем — «А. Б. Гольденвейзер. Статьи...»).

ским» — таков примерно общий характер оценок его исполнения рецензентами.¹

Этот академический стиль игры, сказавшийся в полной мере и в подходе к Бетховену, Гольденвейзер сохранил и впоследствии. Он исполнял произведения Бетховена в сдержанных темпах, со скупой педализацией, впрочем, наполняя его музыку интенсивностью эмоционального тока и мастерски противопоставляя волевым героическим образам лирику, народно-жанровые темы. В целом мышление Гольденвейзера было, конечно, «классицистским», с ясно выраженной склонностью к обобщениям и гармонической уравниваемости. Об этом хорошо написал Д. Благой: «В исполнении обоих вариационных циклов Бетховена — с-moll'ных и Es-dur'ных вариаций — с особенной силой проявляется умение Гольденвейзера выявить разнообразие чувств и настроений в их классическом единстве, выражающемся, в частности, посредством единой пульсации, пронизывающей все произведение. Постоянно ощущается Гольденвейзером единство, в котором претворяются в музыке Бетховена противоположные стороны окружающей действительности и человеческой натуры, единство, сочетающее «мощный темперамент, могучее волевое начало... и глубокое, мудрое философски-созерцательное отношение к жизни»... Претворение процитированных слов Гольденвейзера, высказанных им в предисловии к своей редакции сонат Бетховена, Д. Благой видит в исполнении им Патетической: «После трагических начальных аккордов звучит выразительнейший диалог. Контраст, но вместе с тем и единство: характер величавости сопутствует и непреодолимой скорби, и возникающей вопреки ей надежде. И так всюду — общность подчиняет себе различия, единство властвует над контрастами».²

Строгая академическая добротность и продуманность сказались в редакциях фортепианных сонат.³

Своеобразную романтическую трактовку Бетховен получил у Г. Нейгауза и М. Юдиной.

Нейгауз — романтик философского плана. Страстная мысль сочеталась у него с пылкой фантазией; музыка озарялась вспышками гениальных открытий! И, однако, все это подчинялось строго продуманным концепциям. Только по своей сущности концепции Нейгауза являлись плодом его романтического воображения.

¹ М. Смирнов. Исполнительская деятельность Александра Борисовича Гольденвейзера в оценке русской печати. Сб. «А. Б. Гольденвейзер. Статьи...», стр. 105.

² Д. Благой. Исполнительское наследие. Сб. «А. Б. Гольденвейзер. Статьи...», стр. 125.

³ Гольденвейзеру принадлежат две редакции всего фортепианного сонатного цикла. Первая вышла в свет в 1928 году, вторая, начатая еще в период Отечественной войны, была опубликована в 1956—1959 гг. Редакции его явились крупным вкладом в советскую фортепианную бетховениану.

Стоит прочесть его описания образов сонат Бетховена, как становится ясно, насколько сильно он был во власти романтических ассоциаций. Вот несколько примеров: «Соната соч. 109 — поэзия природы (и человека в ней), созданная глубочайшим чувством природы, как бы прошедшим через призму Спинозы (бог, то есть природа)... Третья часть! Божественная песня — молитва и божественные вариации! Например, последняя вариация с ее неповторимым сиянием горных вершин, постепенным угасанием, спускается на землю синяя-синяя ночь, еще раз, еще тише, еще проникновеннее звучит тема-молитва, еле слышные замолкают ее последние звуки, наступает сон, земных трудов отрада...».

Или в сонате соч. 111: «И, конечно, уже эта соната самая «человечная» и человеческая из всех трех: повествование (III и IV части) от одиночества и смертельной скорби о смертельном недуге и возвращение к жизни силою духа...».¹

Какая конкретность образного мышления! И какая романтичность! Тут и тема бетховенского одиночества, и тема «силы духа», и чисто романтическое восприятие красоты природы в том ее отображении, которое она нашла у Бетховена. И вместе с тем это романтическое восприятие и виденье (именно виденье) содержания музыки даже классиков не мешало Нейгаузу постигать философскую сторону, мысль Бетховена. «Живой, всегда деятельный, волнующийся ум Г. Нейгауза служит необходимым импульсом творчества, — писал Альшванг. — Мышление Нейгауза не довольствуется пустой игрой понятий: оно всегда серьезно и содержательно. Уму Нейгауза свойственна философская проблематика. Нельзя назвать артиста философом, но это мыслящий художник»...² О том же фактически пишет Д. Рабинович, указывая, что каждый такт из *Adagio* сонаты op. 106 у Нейгауза «напоен мыслью — то скорбной, то возвышенной, то протестующей», что такого рода мысль может быть понята и доведена до слушателя «только художником, впитавшим в себя трагедийность Шекспира и мудрость Гете, всю боль и все надежды человечества, от имени которого говорил Бетховен».³

Показательно, что игра Нейгауза вызывает у Рабиновича ассоциации не с романтиками XIX века, а с образами Шекспира и Гете. Конечно, подобные параллели всегда оставляют ощущение субъективности, но в них большей частью содержится и объективное зерно; они возникают не случайно, а непременно чем-то стимулируются в игре артиста, в данном случае интеллектуализмом Нейгауза, заставившим вспомнить «мудрость Гете». И снова интеллектуализм встает перед нами, как какой-то «всеобщий»

¹ Генрих Нейгауз. Святослав Рихтер. Сб. «Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве». М., 1966, стр. 76—77.

² А. Альшванг. Советские школы пианизма. «Советская музыка», 1938, № 12, стр. 62.

³ Д. Рабинович. Портреты пианистов. М., 1962, стр. 51.

признак ведущих течений исполнительства XX века, вплоть до самых романтических.

Нейгауз воспринимал Бетховена многогранно: «Ему одинаково удается передать и аскетическую поэзию последних сонат, и захватывающую нежность Лунной, и гневные вспышки Аппассионаты, и мужественный юмор Вариаций на тему Диабелли», — писал Альшванг.¹ И все-таки эта многогранность была особого рода. Она скорее раскрывала разные стороны личности Бетховена, проявляющиеся в его музыке, нежели его пафос трибуна. Романтику Нейгаузу по самой природе его собственного духовного мира были, конечно, ближе субъективные стороны бетховенского искусства, именно те, где ощущается Бетховен-человек — то страдающий, то гневный, то нежный, то мятущийся, то скорбный. Поэтому хочется оспорить фразу из процитированной выше работы Рабиновича, где говорится, что Нейгауз передавал игрой «всю боль и надежды человечества, от имени которого говорил Бетховен.» Нет! Скорее боль и надежды самого Бетховена, а еще и его нежность, и силу его мысли, и его гнев, и его юмор. Нейгауз воспринимал Бетховена скорее всего как Ромен Роллан — восхищаясь им прежде всего как личностью, как человеком с могучим богатством интеллекта и сердца и как художником, сумевшим передать это свое человеческое богатство в бессмертных музыкальных образах.

Еще одного «романтического» Бетховена создала М. Юдина.

Полная «отдача» себя музыке, но вместе с тем и полное утверждение себя в исполняемой музыке — таков, на наш взгляд, главный качественный и стилевой показатель исполнительства М. Юдиной. И еще одна черта — убежденность, величайшая убежденность во всем, что она делает. В ее интерпретации нет никаких колебаний, что и покоряет слушателей. Громадный художник и яркая, неповторимая индивидуальность, Юдина лепит образ согласно своему разумению, однако все при этом освещается глубокой мыслью и передается со всей пламенной страстностью, свойственной ее натуре. «Ее искусство рождено фанатизмом художественной веры», — писал А. Альшванг,² и его слова в высшей степени справедливы. Несомненно, Юдиной ближе всего мир последних сонат Бетховена, где ее «художественная вера» обретает себя с особенной полнотой. Соната соч. 111, например, исполняется пианисткой с поистине титаническим размахом в 1-й части и с поразительным проникновением в философскую «гармонию» во 2-й. А вот героический, «внеличный» Бетховен ей органически чужд. В свое время на это обратил внимание еще Гольденвейзер: «Юдина играла 5-й [концерт] Бетховена — очень хорошо, сильно технически, с прекрасным ритмом, очень продуманно и музыкально. Не

¹ А. Альшванг. Советские школы пианизма. «Советская музыка», 1938, № 12, стр. 62.

² А. Альшванг. Советские школы пианизма. «Советская музыка», 1939, № 7, стр. 46.

было только того большого стиля, той героичности, монументальности, которыми проникнут этот концерт».¹

Отзыв относится к давнему времени (1929 год!), но мудрость, пришедшая с годами, не изменила существенно общего характера трактовки Юдиной музыки Бетховена. Об исполнении того же Пятого концерта читаем: «Вдалеке от сложившихся традиций трактует она и Пятый концерт Бетховена. Одни пианисты окрашивают этот концерт в яркие праздничные тона, другие придают ему героический колорит, третьи сближают с мощным бетховенским симфонизмом; Юдина сохраняет его фортепианную природу. Она играет концерт примерно так же, как многие сонаты — мужественно, но сурово и сосредоточенно. Никакой пышности и декоративности. Динамика строга и умеренна... Ритмика — четкая и определенная... графически ясен каждый рисунок...».² И в этом отзыве, появившемся 31 год спустя, как видим, снова говорится об отсутствии героики, заменяемой строгой и действительно «аскетичной» динамикой и ритмикой, привносящих, на наш взгляд, в фигуративную фактуру бетховенских произведений (так называемых «общих» мест) нечто от Баха, от мастеров позднего барокко. Отсюда же, видимо, проистекает ее умение «застыть» в длительном созерцании или создать «отрешенный» хоральный образ. Наоборот, жанровая сфера передается ею менее убедительно, не с той непритязательной простотой, которая в этой сфере всегда так желательна.

Классически ясна, гармонична, уравновешенна трактовка Бетховена Л. Обориным. Ему свойствен спокойный, ровный характер игры, его искусство чуждается мрака. «Сонаты Бетховена, в особенности Вальдштейновская и «Прощание», неизменно удаются артисту. Стройная, логическая конструкция, выдержанные темпы, отличные нарастания, мощные кульминации создают великолепную музыкальную архитектуру при живом чувстве жанров».³

Иная линия «романтического Бетховена» протягивается от Нейгауза к Святославу Рихтеру. Когда Нейгауз писал о романтических образах, которые в воображении рисуются ему в сонатах Бетховена, он добавил: «Все это я угадывал в Бетховене и слышал у Рихтера».⁴

Могучая стихия рихтеровского дарования, сочетаясь с волей Бетховена, дает поразительные результаты. Рихтер объемлет «все стили», и трудно сказать, что в его исполнении звучит лучше —

¹ А. Б. Гольденвейзер. Дневники, 26 марта 1929 года. Сб. «А. Б. Гольденвейзер. Статьи...», стр. 180.

² Флорестан. Заметки на полях концертных программ. «Советская музыка», 1960, № 1, стр. 131.

³ А. Альшванг. Советские школы пианизма. «Советская музыка», 1938, № 11, стр. 95.

⁴ Г. Нейгауз. Творчество пианиста. «Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве», стр. 76.

Гайдн или Шуберт, Брамс или Прокофьев. Искусством «художественного перевоплощения» он владеет в самой высокой степени. И, однако, всегда и во всем он Рихтер! Он во всем, что бы ни играл, утверждает свое виденье образов, содержания музыки, вместе с тем его безошибочная интуиция подсказывает ему точное соблюдение стиля. В Гайдне, Моцарте он «классик» (но одновременно остается сам собою со свойственным ему романтическим чувством музыки), а в Шуберте — «романтик». Неистовость Рихтера сближает его с современными «экспрессионистскими» исполнительскими тенденциями, а «шубертовские» мечтательность и лиризм в такой же степени отчуждает от подобного рода экспрессионистской гипертрофированности. Искусство его многопланово, что очень ясно дает о себе знать в Бетховене. Но все же в наибольшей степени индивидуально-«рихтеровское» ощущается в таких произведениях, как «Аппассионата» или Патетическая. В них Рихтер словно раскрывает изначальную сущность своей натуры, представая как великий художник, причем по динамичности и контрастности исполнения как художник нашего века, нашей современности. Его исполнение полно своеобразия. Чтобы создать предельную контрастность, он не боится ни темповых, ни динамических преувеличений. Могучие нарастания сменяются затухающими *decrescendo*, фразами, застывающими в *pianissimo*, долгими паузами, после которых «вдруг», буквально как взрыв следуют удары *fortissimo* и феерические, полные иступленной энергии потоки движения. Преувеличены сами темпы — быстрые доведены до крайней скорости и крайней динамической напряженности, и им противопоставлены фразы замедленных движений, как бы уходящие в глубь душевных состояний. Но все эти свободные темповые отступления совершенно не имеют характера импровизационного романтического *rubato*. Они внутренне организованы, подчинены воле исполнителя и служат целям создания выпуклой фразировки, выявления тончайших интонационных нюансов. Ведь когда Рихтер считает необходимым, ритм у него становится безукоризненно точным. Такого рода ритмом он создает мудрую «остинатность» эмоционального состояния в медленной части Аппассионаты. Вместе с тем Рихтер владеет и свободным «декламационным» ритмом, чему яркий пример исполнение гениального *Largo e mesto* из Седьмой сонаты — исполнение, которое хочется назвать конгениальным музыке. Каждый звук, каждая интонация здесь проникнуты глубочайшим психологическим подтекстом. Музыка буквально говорит. Образ создается величественный и титанический по силе экспрессии и ее углубленности в мир скорбных эмоций. И здесь опять хочется говорить о подлинно бетховенской силе, бетховенской мужественности, бетховенском трагизме.

Но Рихтер становится иным, сталкиваясь с иными сторонами музыки композитора. Например, в Первом концерте. Если

сравнить его исполнение со шнабелевским, то многое воспринимается как неожиданность. Шнабель 1-ю часть играет «по-моцартовски», сближаясь в таком понимании стиля концерта с Гульдом; у Рихтера моцартовское начало ощущается гораздо меньше. Шнабель играет более подвижно и ритмически свободно, с ускорениями темпа в пассажах; Рихтер сдержанно и очень точно по ритму. У Шнабеля 1-я часть звучит с задором и игривостью, у Рихтера лиризованно, распевно. В итоге Рихтер в 1-й части оказывается гораздо «классичнее» Шнабеля. Существенны различия в финале, где Шнабель создает незатейливый жанровый народно-крестьянский образ (пожалуй, «гайдовского», а не «моцартовского» плана), Рихтер же играет финал скорее с моцартовским изяществом.

Еще одна новая грань бетховенского духовного мира ясно ощущима у Рихтера в сонате соч. 109, где он заставляет слушателя почувствовать поэтическое очарование образов природы. Рихтеру романтику это особенно близко. И, наконец, не менее близким ему оказывается и бетховенский трагизм последних сонат.

Бетховен Рихтера — одно из величайших достижений фортепианного исполнительства XX века. Однако советская музыкальная культура выдвинула немало и других пианистов, внесших большой вклад в мировую бетховениану. Буквально «делом исполнительской жизни» стал, например, Бетховен для Марии Гринберг.

«Идеалом М. Гринберг является классическое искусство, — писал еще в 1938 году Альшванг. — Духом классики овевана трактовка молодого Бетховена».¹ О соответствии ее исполнительского «мужественного и волевого» стиля музыке Бетховена не раз писали в советской прессе.²

Исполнительская концепция бетховенских сочинений стала складываться у Гринберг еще в молодые годы. В беседе с автором этих строк она вспоминала, как при окончании консерватории, совсем не в духе очень распространенной тогда романтизированной трактовки Аппассионаты, заново продумала ее решение. Игумнов, к которому она пришла, одобрил далеко не все: «Мне хотелось, чтобы в разработке побочная тема звучала иначе, чем в экспозиции, так как в ней она гораздо более драматична, а ему казалось это странным. Но, прослушав на концерте, он согласился». Так Гринберг уже тогда занимала проблема бетховенского драматизма, развития бетховенской мысли, заставлявшая осознавать «жизнь» каждой темы в соотношении с общей концепцией произведения.

Умный интеллектуализм пианистки, ее непогрешимый вкус, серьезность, «благородная собранность мыслей и чувств» в свое

¹ А. Альшванг. Советские школы пианизма. «Советская музыка», 1938, № 11, стр. 98.

² См. «Советская музыка», 1956, № 6, стр. 111; «Советская музыка», 1959, № 3, стр. 193 и др.

время восхитили Г. Нейгауза.¹ У Марии Гринберг Бетховен всегда и во всем — это Бетховен мудрости. Конечно, к такому Бетховену она пришла не сразу. В 30-е годы ее Бетховен был гораздо более открытым и динамичным, в 60-е он раскрылся перед ней в своих философских глубинах. Последнее отчетливо показал сонатный цикл, проведенный ею (первый раз в жизни!) в Москве и в Горьком в сезоне 1968—1969 гг. Хотя в прессе подчеркивалась яркость воплощения и раннего, и среднего, и позднего Бетховена,² однако во всем чувствовался «крен» в сторону психологизма, раскрываемого даже в первых сонатах. Бетховен сосредоточенных раздумий, созерцаний, «хоральные» страницы сонат передаются Гринберг с захватывающей проникновенностью. Замедленные темпы, подчас бесплотные или, в противовес им, мощные тяжелые созвучия, приглушенная звучность, иногда распространяемая на целые разделы формы, придают ее игре какой-то особый, умудренно строгий колорит. Характерен при этом упор на последние сонаты, в которых Гринберг явно намеренно сглаживает контрасты, наделяя музыку то поэтической созерцательностью (соната ор. 109), то отрешенностью, то чертами самоуглубления. Верно указывает Ю. Оленев на смягченность контрастов при исполнении сонат ор. 110 и 111, на созерцательное «беспедальное» *riano*, на аскетическую динамику, которая, однако, еще увеличивает скорбь, словно бы подавляемую силой духа.³ Сдержанно трактуются пианисткой даже патетические страницы бетховенских сонат.

Свою эволюцию в понимании музыки Бетховена Гринберг выразила в беседе с автором этой статьи следующими словами: «Когда я играю романтиков, мне не нужно ни с чем «бороться» — я «купаюсь» в их музыке, как в Черном море. Раньше я играла Бетховена также, как теперь романтиков, — «романтически». Позднее мне всегда нужно было в музыке Бетховена что-то преодолеть, с нею «бороться», и это чувство с годами увеличивается... И это, по всей видимости, меня и привязывает к Бетховену».

Долгим путем мучительных исканий шел к Бетховену Эмиль Гилельс. Его законченная, определившаяся трактовка бетховенской музыки сложилась лишь к середине 50-х годов. Именно в 1956—1957 гг. Гилельс провел цикл из пяти концертов, воспринятый слушателями как крупное художественное событие. К этому времени «проблема Бетховена» оказывается центральной в творческой жизни пианиста. Великолепное инструментальное мастерство, поражавшая всех виртуозность оказываются теперь подчи-

¹ Г. Нейгауз. Мария Гринберг. «Советская музыка», 1958, № 3, стр. 98.

² См. статью К. Аджемova «Зрелость мысли и мастерства» в «Советской музыке», 1969, № 1, стр. 92.

³ Ю. Оленев. Завершение цикла. «Советская музыка», 1969, № 12, стр. 43—44.

ненными высоким художественным задачам. Пожалуй, большую роль в понимании Гилельсом Бетховена сыграли встречи с Клемперером, первоначально в качестве слушателя, а затем и как соучастника в концерте. С Клемперером Гилельс сыграл Третий концерт в середине 30-х годов, когда знаменитый дирижер гастролировал в Москве.

Гилельс играет Бетховена законченно по форме, всегда на большом дыхании, придающем звучанию музыки характер грандиозности, монументальности. Фразировка у него укрупненная, ритм чеканный, с минимумом отклонений; пианизм плотный, массивный. Все в целом создает ощущение мужественного, волевого и вместе с тем классического по организованности, гармоничности стиля. Если Рихтер — «романтик», то Гилельс несомненно «классик». Разумно и строго лепит он величественные конструкции бетховенских творений. Архитектоника их безупречна; каждая фраза скульптурно завершена. Но при этом гилельсовские «постройки» отнюдь не безжизненны и холодны. Как-то Г. Коган назвал Гилельса «земным», добавив, что в нем «неудержимая сила жизни».¹ Конечно, под словом «земной» критик никоим образом не подразумевал «приземленность», и в Бетховене Гилельса мы сталкиваемся именно с сочетанием удивительной силы жизненного восприятия с торжественной приподнятостью, напоминающей трибунную торжественность классицистских героев. Однако это и не классицистская героика полотен Давида. Черты героичности несомненно наличествуют у Гилельса при исполнении бетховенских произведений; волевой, решительный Бетховен ему бесспорно близок. Но явно также героика эта с течением времени все более и более интеллектуализируется. Не случайно С. Хентова в биографическом очерке о пианисте писала, что бетховенская героика приобрела у него «философски-обобщенный характер».² Не случайно также в последние годы все больше и больше впечатляют в исполнении Гилельсом концертов и сонат Бетховена медленные части. Они «поднимаются» над циклом, как строгие античные храмы или как средневековая готика, обретая нравственно-этический смысл. И высказанное здесь отнюдь не является субъективным мнением автора: «Где бы Гилельс ни появлялся, что бы он ни играл, слушатели отмечали прежде всего не его мастерство или виртуозность, а именно эту этическую сторону пианизма».³

О «трагедийном интеллектуализме» Гилельса хорошо написал Г. Шохман, прослушав на фестивале камерной музыки в 1969 году в его исполнении Лунную сонату. Когда ее играет Гилельс, то «с первых тактов понимаешь: название «Лунная» на совести

¹ Г. Коган. Эмиль Гилельс и Святослав Рихтер. «Советская музыка», 1957, № 9, стр. 108.

² С. Хентова. Эмиль Гилельс. М., 1959, стр. 119.

³ Там же, стр. 104.

Рельштаба. В первой части нет не только луны,— здесь вообще нет никакого света и никаких пианистических «красот», никаких *rubato*, pedalных светотеней — одно титаническое напряжение воли...». «Такое исполнение выводит музыку далеко за рамки чувственного восприятия, давая мощный толчок слушательской мысли и воображению. Это и есть концепционность, столь необходимая сегодня исполнителю, стремящемуся встать вровень с масштабным мышлением эпохи».¹

Бетховенский симфонизм оказался наиболее благодарным материалом, на которомросло европейское дирижерское искусство, выковывая принципы современного художественно-концепционного (как можно было бы его условно назвать) метода дирижирования. Провозвестником этого метода был Рихард Вагнер, сформулировавший в знаменитой своей статье «О дирижировании» два основных принципа дирижерского искусства: творческое прочтение партитуры и объективное воссоздание замысла композитора.

«От Вагнера» пошли затем самые выдающиеся дирижеры второй половины XIX века, в большинстве случаев являвшиеся его прямыми последователями: Ганс фон Бюлов, Ганс Рихтер, Густав Малер, Феликс Вейнгартнер. Для каждого из них вагнеровские принципы художественного интерпретирования были бесспорны, и, однако, каждый внес в них свое понимание, подчас прямо противоположное пониманию других. Последнее свидетельствует о том, что декларированные постулаты еще не служат неременным условием одинаковой их конкретизации в живой исполнительской практике. Ее результаты зависят в сильнейшей степени от индивидуальности и художественной направленности музыканта, от его личного понимания сущности исполняемого произведения и творчества композитора. Наконец, они зависят и от требований времени, ибо в каждую эпоху вызревают какие-то художественные тенденции, которым так или иначе должен ответить исполнитель.

В дирижерском исполнительстве второй половины XIX века явственно различаются две линии: романтическая, представленная Гансом фон Бюловым, Густавом Малером и в известной степени Рихардом Штраусом (ее нужно признать главенствующей) и академически-«классицистская», к которой следует отнести Ганса Рихтера и в особенности Феликса Вейнгартнера.

В романтическом дирижировании было много субъективного, вольного в обращении с текстом, темпами и проч., что, по существу, в корне противоречило вагнеровскому принципу «объективности» в воссоздании замысла композитора. Однако все эти воль-

¹ Г. Шохман. Семь дней музыки. «Советская музыка», 1970, № 3, стр. 65.

ности считались в ту пору вполне допустимыми и совместимыми с указанным принципом.

Так Ганс фон Бюлов, выдвинувшийся как дирижер в 60-е годы, установил целую традицию исполнения Бетховена, традицию, против которой в середине 90-х годов выступил молодой Феликс Вейнгартнер. В напумевшей книге, впервые опубликованной в 1895 году, Вейнгартнер резко осудил стиль дирижирования Бюлова как полный преувеличений и «чрезмерного» подчеркивания мелочей. «Если выразительность исполнения требовала изменения темпа, — писал Вейнгартнер, — то для того, чтобы довести до сознания слушателей такое изменение, он (Бюлов. — Л. Р.) настолько обострял его, что попадал в темп, совершенно противоположный основному». Вейнгартнер иллюстрирует высказанное несколькими примерами: из увертюры «Эгмонт», где в ответных фразах *piano dolce* на решительное *fortissimo* начального мотива Бюлов «просто перескакивал в *andante grave*»; из Восьмой симфонии, где Бюлов неизменно затягивал темп менуэта; из увертюры «Кориолан», которую Бюлов начинал почти *andante*, ускоряя к генеральной паузе, снова возвращался к медленному темпу и вновь ускорял к следующей секвенции. «Намерения Бюлова по существу были всегда неоспоримо правильны. Ему как бы хотелось сказать своим слушателям: это важное место из увертюры «Эгмонт» не должно пролететь незамеченным; из веселого менуэта Восьмой симфонии не следует делать скерцо; главная тема увертюры «Кориолан» должна исполняться с достоинством, присущим такому произведению». Но в своем стремлении к ясности Бюлов заходил часто слишком далеко. Впечатление преднамеренности усугублялось еще тем, что Бюлов в местах, как ему казалось, особенно пластично проработанных, поворачивался лицом к публике; отчасти, чтобы увидеть удивленные лица, но главным образом, чтобы всем своим видом показать: смотрите, вот как надо делать!».¹

Конечно, многое в словах Вейнгартнера полемически заострено. Ведь по своим эстетическим взглядам Вейнгартнер — этот адепт строгого академического исполнительства — был прямым антиподом романтическому искусству Бюлова, как затем Малера. Бюлова — великого музыканта, мыслителя, художника — он явно представлял слишком односторонне и прямолинейно, ибо то, что составляло силу этого преемника Вагнера на поприще дирижирования, оставалось чуждым холодно-рационалистическому уму Вейнгартнера. Но несомненно также, что в его высказывании содержалась и частица правды, касающаяся, вероятно, самой манеры дирижирования Бюлова — манеры, возможно вызванной и какими-то объективными причинами (например, страстным желанием убедить слушателей). Последнее тем более вероятно, что и сам

¹ Феликс Вейнгартнер. О дирижировании. «Тритон», Л., 1927, стр. 16—18.

Вейнгартнер, столь безапелляционно обрушивавшийся на Бюлова, допускал динамические преувеличения в трактовке музыки Бетховена. На них указывает Лео Гинзбург в послесловии к его книге «Исполнение классических симфоний». В ней Вейнгартнер повсюду настаивает на подчеркивании *crescendo* и *diminuendo* даже там, «где эта динамика очевидна сама собой», и в этом, по мнению Гинзбурга, следует за популярным в начале века трактатом Люси «Теория музыкального выражения», в котором выдвигались требования исполнительского подчеркивания путем динамики всей линейной фактуры.¹ Нам же сейчас представляется, что и темповые преувеличения Бюлова, и динамические преувеличения Вейнгартнера были (если не абсолютно, то в значительной степени) вызваны характером восприятия музыки тогдашней слушательской аудиторией. Путем таких «грубых», «плакатных» средств Бюлов, вероятно, стремился к тому, чтобы бетховенские контрасты были непременно «замечены» слушателями и «оценены» ими. Очевидно, по тем же причинам Вейнгартнер также заботился о ясности, отчетливости звучания мелоса. В XX веке необходимость подобных преувеличений отпала сама собой. Современный слушатель в них не нуждается. Исполнитель наших дней, будь то дирижер или инструменталист, может рассчитывать на тонкое постижение любых оттенков и любого философско-психологического подтекста музыки. Совершенно очевидно, что в сравнении с XIX веком уровень восприятия слушателей необычайно повысился. Впрочем, не только повысился, но и изменился! Если, как представляется, в XIX веке публика скорее обращала внимание на внешне-драматическую, действенную сторону бетховенской музыки, которая всемерно подчеркивалась динамическими и темповыми приемами фразировки, то в XX столетии слушателей стала гораздо больше привлекать философско-этическая, психологическая, концепционная глубина его искусства.

Несмотря на отмеченные динамические преувеличения, стиль Вейнгартнера, этого «бетховениста-классика» рубежа XIX—XX веков, в целом был академически строгим, подчиненным логике музыкального развития. «Музыкантом-философом» именовали его современники.² Вейнгартнер подходил к исполняемому произведению с позиций мыслителя, тщательно продумывающего каждую партитуру. Главнейшей задачей дирижера он считал раскрытие авторского замысла. «Дирижер должен прежде всего понять, что его первейшей обязанностью является исполнение наших великих мастеров в стиле и духе их авторов».³ При этом интерпретацию музыки надлежит полностью подчинить законам музыкальной логики. Отступлений от ее законов он не терпел. «Даже Бетховен

¹ См.: Ф. Вейнгартнер. Исполнение классических симфоний. Советы дирижерам, т. I. М., 1965, стр. 300—302.

² См.: А. Коптяев. Музыка и культура. СПб., 1903, стр. 249.

³ Ф. Вейнгартнер. О дирижировании, стр. 46.

казался ему подчас хаотичным, разумеется в частности». ¹ Отсюда понятно, почему классическое искусство оставалось для Вейнгартнера высшим идеалом. Он был классицистом по складу мышления, и классицистом убежденным, считая, что после Бетховена на свете не появлялось ни одного композитора, который мог бы хотя в какой-то степени к нему приблизиться. По мнению Вейнгартнера, Бетховен просто «исчерпал» возможности музыки, оставшись на вечные времена недостижимым гением.

Более того, в самом Бетховене Вейнгартнеру были особенно близки классицистские (а не романтические) элементы. Как рефлексующего, так и мятежного Бетховена он не принимал. «Вейнгартнер оставался в своем высоком искусстве вечно невозмутимым, глубокомысленным и холодноватым. Бури и трагические коллизии современности, казалось, не коснулись его мирозерцания и «аполлонического» стиля». ² Именно «аполлонического», подчиненного требованиям возвышенной красоты, впрочем, не имеющей ничего общего с отвлеченным эстетством. Логическое мышление, художественные склонности и интеллектуализм влекли его к самым «нормативным» видам классицизма — к тем творениям, где особенно проявлялись черты соразмерности, гармонии, пластической завершенности форм. «Только в произведениях, столь близких нам по времени и столь духовно далекой классической эпохи, горит тот огонь, от которого новый избранник придет зажечь Прометеев факел», — писал он, обращая свой взор к Бетховену. ³

Романтический стиль дирижирования достигает в конце XIX века своеобразной кульминации в исполнительском мастерстве Густава Малера. Художник могучей индивидуальности, он покорял слушателей титанической мощью экспрессии и оказал, пожалуй, наиболее сильное влияние на мировое дирижирование первой половины XX столетия. Во всех сохранившихся отзывах неизменно указывается на такие качества Малера-дирижера, как воля, мужественность, огромный темперамент, причем не чувственный, а отмеченный глубиной мысли. «Если мировоззрение Никиша, поэта-романтика, тяготело в сторону напряженных лирических эмоций, то мироощущение Малера, этого изумительного толкователя героических настроений, влекло к большим трагическим переживаниям. Кто хоть раз услышал вдохновенную передачу Малером увертюр и симфоний Бетховена, тот никогда не забудет того пафоса, той титанической мощи, которую он вкладывал в свое проникновенное исполнение! Кто, кроме Малера, умел так подняться до высоты бетховенского духа в первой части Девятой симфонии! Сколько слез и скорби слышалось в его передаче похоронного Andante из Героической симфонии! Сколько новизны открывал он

¹ К. Розеншильд. Из малеровских времен. «Советская музыка», 1967, № 1, стр. 83—84.

² Там же.

³ Ф. Вейнгартнер. О дирижировании, стр. 46.

в столь известной, казалось бы, Седьмой симфонии, особенно в ее финале, исполненном в характерном замедленном темпе, с чрезвычайно сильными акцентами на второй половине такта первой темы! Какую изумительную картину стихийного мощного веселья толпы рисовал Малер в коде финала, несущегося в темпе бешеного динамического нарастания! Такой звуковой подъем, такой «ураган» звуков нельзя было забыть».¹

А. В. Оссовский, услышав Малера в Петербурге в 1907 году, писал примерно то же самое: «Несомненно, среди современных европейских дирижеров нет ни одного, личность которого так соответствовала бы истолкованию вдохновений другого титана чувства и мысли — Бетховена.

Усиьем тяжким воли напряженной
За миром мир он создавал, как бог,
Мучительными снами удрученный,
Нетерпелив, угрюм и одинок.

Так творит в своем исполнении Малер. Какою законченно прекрасной и какою мужественно могучей предстала, например, в его исполнении Седьмая симфония, это наиболее эллинское из созданий Бетховена по божественной соразмерности своего строения и ясности впечатлевшегося на нем духа. И все же в передаче Малера этот улыбающийся, залитый солнцем звучащий океан был строг и величествен, ибо за ласковой поверхностью его чувствовались бездонные глубины и сокрушающая мощь...»²

Итак, героичность, трагичность, мужественная сила, пафос — вот что слышали в малеровском Бетховене современники. И эта направленность интерпретации была у Малера сознательной. «О своем исполнении Седьмой симфонии Бетховена Малер рассказывал мне, что последняя часть подействовала на слушателей дионисически: люди выходили как бы опьяненные. «Так и должно быть, — говорил он. — Тебе следовало бы послушать, какую силу я в ней освободил от оков, причем ничто не звучало несоразмерно, потому что мелодия сохраняла полное господство и каждая фигурация, каждый пассаж и украшение были донесены до слушателей совершенно ясно и отчетливо».³

Малер был одним из провозвестников музыкального экспрессионизма, причем не только в творчестве, но и в исполнительстве. «В основе редакторских указаний Малера, — как справедливо писал Лео Гинзбург, — эстетические воззрения, характерные для экспрессионизма. Малер чрезвычайно детализирует инструментовку и штриховку (динамикой, лигатурой), чтобы придать предельную выразительность каждой детали и всему произведению

¹ А. Б. Хессин. Из моих воспоминаний. Изд. ВТО, М., 1959, стр. 191—192.

² А. В. Оссовский. Густав Малер. «Слово» от 21 октября 1907 г.

³ Натали Бауэр-Лехнер. Воспоминания о Густаве Малере. Сб. «Густав Малер. Письма. Воспоминания». М., 1964, стр. 538—539.

в целом.¹ В собственном исполнении Малер всемерно подчеркивал, «гиперболизировал» каждый нюанс. Его детализацию можно считать совершенно противоположной детализации импрессионистской, оттеняющей тембровые полутона, зыбкую светотень незаметных интонационных и динамических переходов. У Малера музыка наполнялась могучим напряжением, резкими динамическими контрастами, обретала беспокойно пульсирующий характер, то тревожно взволнованный, то страстно патетический. К тому же одним из отличительных качеств Малера — этого рефлексирующего художника — был психологизм. Отсюда и детализация становилась у него способом выявления психологического подтекста в содержании произведения.

Сложной психологической (в нравственно-этическом плане) проблемой являлось для него и творчество Бетховена. Над разрешением ее он бился всю жизнь. «Я все больше убеждаюсь в том, что симфонии Бетховена — это проблема, которая просто неразрешима для рядового дирижера. Каждая непременно требует истолкования и доработки. . .» — утверждал Малер.² Однако решая, истолковывая и «дорабатывая» концепцию той или иной симфонии, Малер, несомненно, вносил в интерпретацию бетховенского искусства известную долю субъективности. Его мировосприятие было слишком индивидуалистично для объективного подхода к исполняемой музыке. Проблема Бетховена являлась для него (как нам кажется) проблемой сильной, могучей личности, раскрывающей в искусстве прежде всего самого себя, свои думы и помыслы, свое отношение к миру и от собственного «Я» обращающейся с гордым призывом ко всему Человечеству. Такого рода представления были в достаточной мере распространены в эпоху Малера и полностью им разделялись. При этом отношение Малера к Бетховену властно корректировалось его собственной философской мыслью, его интеллектом. «Это был дух истинно философский, современная философская мысль также раскрывалась перед ним, как и идейные глубины современной поэзии».³ Так вспоминал о Малере Зденек Неедлы. Подчеркнем в его словах определение «современная философская мысль», ибо, конечно, Малер подходил к Бетховену как человек конца века, как рефлексирующая личность, порожденная тревожной действительностью эпохи, и искал в музыке композитора ответа на многие мучительные вопросы бытия. Разумеется, такой подход нельзя считать объективным, однако убежденность Малера в истинности своего истолкования музыки Бетховена покоряла. «Я знал много знаменитых дирижеров, — вспоминает Оскар Фрид, — но ни один из них не мог сравниться с Малером в его

¹ Лео Гинзбург. Послесловие к кн. Ф. Вейнгартнера «Исполнение классических симфоний. Советы дирижерам», т. I, стр. 305.

² Густав Малер. Письма. Воспоминания, стр. 543.

³ Зденек Неедлы. Малер. «Г. Малер. Письма. Воспоминания», стр. 576.

способности чувствовать стиль исполняемого произведения, читать между строк замысел композитора и передавать его оркестру». ¹

Фрид совершенно не замечает субъективности Малера. Впрочем, такая позиция разделялась не всеми современниками, и Малер-дирижер, в частности в качестве интерпретатора Бетховена, имел не только безоговорочных почитателей, но и не менее решительных противников. Полностью отверг, например, исполнение Малером Девятой симфонии Ромен Роллан. «Я никогда не думал, — писал он, — что немецкий оркестр под управлением первого дирижера Австрии окажется способен на подобное бесчинство. Невероятные темпы. Скерцо без всякого подъема. Адажियो неслось на почтовых и не задерживалось даже на моменте раздумья. Паузы в финале, обрывающие всякое развитие, — остановки мысли. Отдельные оркестровые группы громоздились друг на друга. Сплошная неуверенность и неустойчивость. Когда-то я критиковал неоклассическую оцененность Вейнгартнера. Как я оценил теперь его непоколебимую уравновешенность, его стремление к точности, слушая пылкого неврастенического Бетховена!». ²

Ромен Роллан в данном случае выступает как эстетический противник Малера, как личность, воспринимающая Бетховена с совершенно иных эстетических позиций. «Неврастенический» Бетховен дирижера его не удовлетворяет. Однако малеровские идеи подчас удивляли и единомышленников, музыкантов одного с ним направления: «Незабываемым осталось для меня, — пишет Бруно Вальтер, — исполнение Девятой симфонии Бетховена не столько благодаря несомненно выдающемуся успеху Малера в целом, как из-за странной, характерной для него в то время идеи: си-бемоль-мажорный марш в финале исполнял заспанный оркестр, тогда как тенор соло и мужской хор пели на эстраде; основной оркестр вступал только с началом последующего *fugato*. Это не было прихотью — ему казалось, что заглянув в «мастерскую» Бетховена, он якобы открыл, что в марше от еле слышного начального *pianissimo* через *crescendo* к *fortissimo* Бетховен после призывных слов Шиллера хотел изобразить победный бег юношей: в радостном порыве они приближаются.» ³

Подобная субъективизация и фактически примитивизация возвышенно обобщенной идеи финала, трактовка ее в духе самой иллюстративно-сюжетной программности в целом для Малера не была характерной, но то, что она проявилась даже у столь крупного художника, весьма показательно.

Высшим художественным достижением Малера — интерпрета-

¹ О. Фрид. Из воспоминаний дирижера. «Густав Малер. Письма, воспоминания», стр. 491.

² Ромен Роллан. Музыканты наших дней. М., 1938, стр. 225.

³ Бруно Вальтер. Тема с вариациями. Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 4. М., 1969, стр. 99.

тора Бетховена были Третья, Пятая, Седьмая и Девятая симфонии, а также «Фиделио», поставленная им в оперном театре Вены. «В тот памятный вечер он дирижировал «Фиделио», — вспоминает Йозеф Ферстер, — произведением, которое было ему дороже всех, в музыкальном и сценическом воплощении которого он достиг того, что с юных лет было предметом его мечтаний, — совершенства».¹ Любопытно, что Шестой симфонией ему удалось продирижировать только один раз, да и то в Америке, а не в Европе.

Что касается других выдающихся дирижеров начала XX века, то для них проблема Бетховена не стояла так остро, как для Вейнгартнера или Малера. Рихард Штраус дирижировал симфониями Бетховена редко. Из этого не следует, однако, что Бетховен был ему чужд как дирижеру. Ромен Роллан, например, писал: «Рихард Штраус, очень умный и хорошо знающий свои возможности, неохотно пускается в эту область, хотя он и чувствует Бетховена куда более живо, чем все остальные немецкие дирижеры».² Подтверждением мнению Роллана могут служить слова Артура Шнабеля, который вспоминал: «С ним я впервые выступил в 1905 году в Берлине, солируя с Берлинским филармоническим оркестром... В программе были произведения Бетховена. Штраус дирижировал одной из увертюр и Пятой симфонией, я сыграл Пятый концерт. Его интерпретация симфонии, несомненно, величайшее достижение. Ни одно из исполнений, какие мне довелось слышать впоследствии (даже его собственные!), не достигало таких вершин: вдохновенное, ошеломляющее — пламенность и непоколебимость...»³

Никогда не был последовательным «бетховенистом» и Артур Никиш. Дирижер-лирик, несравненный исполнитель произведений Чайковского, Никиш, этот «певец оркестра», как его называли, являлся в значительной степени антагонистом Малера, однако в одинаковой степени он был далек и от Вейнгартнера. Романтик по натуре, исходивший в исполнительстве из интуитивного постижения музыки, он вносил в трактовку Бетховена элемент романтической импровизации и лиризма. Иногда это давало свои плоды в виде вдохновенных «открытий», поражавших и увлекавших слушателей. А. Боулт пишет, что прослушав запись Пятой симфонии, он удивился свободным *accelerando* и *rallentando*, введенным Никишем в первую и последнюю части.⁴

Исключительно сильной была тяга к симфоническому Бетховену в начале XX века в России, причем она нарастала

¹ Йозеф Ферстер. Странник. «Г. Малер. Письма, воспоминания», стр. 394.

² Ромен Роллан. Музыканты наших дней, стр. 224.

³ Артур Шнабель. Автобиография. «Исполнительское искусство зарубежных стран», вып. 3, стр. 100.

⁴ А. Боулт. Мысли о дирижировании. «Советская музыка», 1964, № 5, стр. 64.

к 1917 году. В 1911 году впервые в нашей стране прошли полные бетховенские симфонические циклы. Один из них осуществил К. Сараджев в Москве в летний сезон так называемого «Сокольнического круга», другой — в Москве и Петербурге — С. Кусевицкий. Усиление внимания к героическим творениям Бетховена служит доказательством роста демократических оппозиционных настроений среди русской интеллигенции, однако в тяготении к его симфонизму могли сказываться и философские, и этические моменты. Наконец, конфликтность бетховенской музыки, очевидно, отвечала и новому мироощущению, порождаемому тревожной действительностью и все более и более увеличивающейся напряженностью общественных отношений. Так или иначе, но не было сезона, в котором не заняли бы значительного места симфонии Бетховена, в частности Девятая, бывшая самой «модной», очевидно в связи с ее этической, общечеловеческой постановкой проблемы героического.

Из русских дирижеров самое большое внимание Бетховену уделяли В. Сафонов и С. Кусевицкий.

Сафонов сложился как музыкант еще в XIX веке и был продолжателем и завершителем его традиций, Кусевицкий же только начинал свою деятельность и лишь формировался как музыкант.

Фигура Сафонова в наши дни явно недооценивается.

«О Сафонове как о дирижере можно, не впадая в преувеличение, говорить как о величине мировой. Тонкий, образованный, высокой культуры музыкант, первоклассный пианист... В. И. Сафонов последний период своей деятельности посвятил всецело дирижерскому искусству и достиг в этом направлении благодаря своей богатой природной одаренности, солидным знаниям и опыту большого совершенства... Сафонов умеет найти верный путь к воспроизведению творения исполняемого им композитора».¹

Сафонов начал выдвигаться как дирижер в 90-е годы XIX века. Став в 1890—1891 гг. руководителем Московского отделения РМО, Сафонов овладевает обширным репертуаром, среди которого большое место занимают произведения Бетховена. В сезон 1891—1892 гг. Сафонов уже исполняет Вторую, Седьмую, Восьмую и Девятую симфонии. Последующие годы не уменьшают его влечения к бетховенской музыке. После проведенной им в 1894 году Восьмой симфонии Н. Д. Кашкин писал: «Одним из достоинств в его исполнении сочинений Бетховена нужно признать строгость выполнения всех указаний гениального творца и отсутствие всякого попопозновения на какой-нибудь произвольный оттенок в толковании его созданий».²

В 900-х годах дирижерская деятельность Сафонова обрела всемирный масштаб. Он гастролирует в Германии, Франции, Англии,

¹ «Русская музыкальная газета», 1917, № 5, стлб. 138—139.

² «Артист», 1894, № 34, стр. 247—248. Цит. по книге: Я. Равичер. Василий Ильич Сафонов. М., 1959, стр. 118.

Италии; в 1905 году выезжает в Нью-Йорк; в 1906—1908 гг. занимает пост главного дирижера Нью-Йоркской филармонии. Его признают выдающимся дирижером. В отношении Бетховена мнение единодушное: исполнение в высоко-академическом духе.¹

Неизменно все рецензенты указывают на большую культуру, образованность Сафонова и на объективность передачи исполняемой им музыки, которую, добавим, можно было бы назвать объективностью высоко-академической. Сафонову был свойствен размах; больше всего удавались ему произведения монументальные, требующие «крупного штриха», что весьма соответствовало характеру музыки Бетховена. Очевидно, его трактовка бетховенских симфоний отличалась именно такой академичностью, благородством и классической строгостью.

Дирижером совсем иного плана являлся Кусевицкий. Исполнитель блестящий, эффектный, он сочетал прямо противоположные элементы — нервной экзальтированности, подвижности, порыва (отсюда мастерская интерпретация Скрябина) и внутренней поистине «классицистской» организованности, упорядоченности. Его исполнение симфоний Бетховена встречало противоречивую оценку. После проведенного Кусевицким симфонического цикла Мясковский, например, разразился хлесткой статьей: «Характер дарования этого дирижера, его склонность ко всему внешнему, к эффектам звучания прежде всего, наличие темперамента сильного, но не глубокого — все это до известной степени предreshало результаты выполнения цикла. Подлинного раскрытия тайников, сокровенной сущности бетховенских симфоний, тем более Девятой, сконцентрировавшей в себе всю глубину бетховенского гения, и нельзя было ожидать. Еще более, чем г. Сараджев, г. Кусевицкий для этого еще слишком не «умудренный» дирижер».²

В противоположность Мясковскому «Русская музыкальная газета» писала о «подлинном бетховенском духе», которым проникнуты симфонии в исполнении Кусевицкого».³ Правда, в 1912 году после одного из концертов и Мясковский вынужден признать, что Четвертую симфонию Бетховена Кусевицкий провел ясно, хорошо: «Что особенно привлекает в его выступлениях — это чрезвычайная тщательность работы, его продуманность своей роли, ясная точная ритмика, присутствие замысла в исполнении (хотя порой и очень неудачного) и несомненный темперамент».⁴

Из мировых дирижеров-бетховенистов «послемалеровского» периода (т. е. первой половины XX века) несомненно возвышаются над всеми остальными другими Бруно Вальтер, Отто

¹ «Артист», 1894, № 36, стр. 247—248. Цит. по книге: Я. Равичер. Василий Ильич Сафонов. М., 1959, стр. 130.

² «Музыка», 1911, № 44, 1 ноября, стр. 943.

³ «Русская музыкальная газета», 1912, № 45, стлб. 952.

⁴ «Петербургские письма». «Музыка», 1912, № 101, стр. 911.

Клемперер и Вильгельм Фуртвенглер;¹ к их именам прибавим имя Оскара Фрида — дирижера, пользовавшегося всесветной славой и особенно тесно связанного с нашей страной.²

Бруно Вальтер — непосредственный «преемник» Малера, горячий пропагандист музыки своего наставника и друга — многое перенял от него и в дирижерском искусстве. Вместе с тем, будучи чутким музыкантом, он необыкновенно тонко улавливал перемены, проводившие глубокие борозды в душах людей и в их восприятии музыки. В предвоенный период Вальтер вносил, например, в творчество Бетховена столь повышенную эмоциональность, что для «академически» настроенного слушателя она была уже неприемлемой. На самом деле подобного рода тенденциями дирижер отвечал нарождавшимся новым эстетическим требованиям. Эмоциональность его исполнения классики, казалось, нарушала все установленные каноны, но она покоряла kloпочущей жизненной энергией. Притом «малеровское» сочеталось у Вальтера в те годы с «никишевским», образуя некий неповторимо индивидуальный сплав. Последнее отмечала и русская пресса после концертов Вальтера в 1914 году: «Особенно хорошо прошла у него бетховенская симфония (Пятая.— Л. Р.). В общем художественном плане ее трактовки он заметно следует манере А. Никиша. Как и Никиш, он мало считается с установившимися традициями исполнения бетховенской симфонии и сильно модернизирует их, сообщая исполнению ту изысканность и нервозность, какие мало отвечают духу классической музыки». Констатируя этот факт, критик остается на стороне Вальтера и считает его интерпретацию «более отвечающей психологии и художественным запросам современного слушателя... С этой точки зрения можно оправдать и яркие контрасты в динамических оттенках исполнения, и свободное распоряжение темпами с произвольными ускорениями и замедлениями... Все это у Б. Вальтера получает силу непреложной убедительности благодаря большому увлечению, с которым он ведет симфонию...»³

Перед нами законченный портрет дирижера романтическовосторженного плана, допускающего большие темповые и динамические вольности и одновременно пленяющего сильной увлеченностью, горячностью и искренностью переживаний.

О субъективных чертах его исполнительского стиля писалось

¹ Мы не упоминаем здесь имя А. Тосканини, ибо выделяем только тех дирижеров, для которых Бетховен был центральной или одной из главнейших проблем их исполнительского творчества.

² Фрид неоднократно концертировал в России и проводил здесь целые сезоны с 1905 года; был первым иностранным дирижером, приехавшим после Октября; после фашистского переворота в Германии совсем переселился в Советский Союз, принял советское подданство и умер в Москве в 1941 г.

³ Бруно Вальтер. Тема с вариациями. «Исполнительское искусство зарубежных стран», вып. 4. М., 1969, стр. 334.

немало и в других рецензиях. Показательна, например, статья в «Московских ведомостях» от 21 января 1914 года, в которой указывается, что главный интерес слушателей был перенесен с авторов на дирижера, сосредоточен «на его субъективной интерпретации произведений, что для классиков рискованно — того и гляди узришь Гайдна в смокинге или Бетховена в сюртуке декадента, и нельзя сказать, чтобы в этом не погрешил Бруно Вальтер...»¹ Но вот вопрос, действительно ли был столь субъективен в ту пору Вальтер, или его интерпретация отражала какие-то объективные моменты в эстетических вкусах новой аудитории и он просто вносил в исполнение ту динамику и ту взволнованность, которые отвечали новому «чувству музыки»? Ведь не случайно его трактовка Бетховена находила такой живой отклик, вызывала неизменный восторг, хотя и казалась «необычной». В той же рецензии указывается на ошеломляющий успех дирижера, причем объясняется он внутренними достоинствами, которые «парализуют критическое чувство: хочется слушать, а не рассуждать, не оценивать — и это огромный плюс, в этом секрет будто бы незаслуженного успеха».

Так или иначе, но Вальтер пролагал пути некой новой системе интерпретации классиков, основанной на свободном интонировании и напминающей собой страстно-взволнованную, богатую эмоциональными оттенками речь.

Сохранил ли он этот стиль позднее? И да, и нет! В конце жизни в своей замечательной книге «О музыке и музицировании» Вальтер настаивает на большом внимании к ритму и темпу, «ибо законченной по форме, компактно сконструированной пьесе... соответствует понятие единого, основного темпа!» Он протестует против произвольных изменений темпа, считая, что они недопустимы и обычно искажают замысел композитора. Впрочем грех этот, по его мнению, часто совершают из невинных побуждений, полагая, что смена темпа выявит какую-нибудь важную деталь произведения. «Говорю на основании опыта, ибо сам, будучи молодым музыкантом, грешил так же и твердо верил, что я не грешник, а скорее жертва чрезмерного темперамента!»²

Записи исполнений Вальтера доказывают, то в зрелую пору вольные темпы действительно у него ушли, хотя дыхание музыки осталось по-прежнему живым и свободным.

Бруно Вальтер был в числе первых дирижеров, посетивших Советский Союз после Октября. Он приехал в 1923 году. Мастерство его достигло к этому времени исключительной высоты. В трактовке им Девятой симфонии указывалось, например, что «из оркестра с идеальной динамической ровностью извлекались вся мощь в фортиссимо и достигалась, где нужно было, вся

¹ Бруно Вальтер. Тема с вариациями. «Исполнительское искусство зарубежных стран», вып. 4. М., 1969, стр. 335.

² Бруно Вальтер. О музыке и музицировании. «Исполнительское искусство зарубежных стран», вып. 1. М., 1962, стр. 14—18.

беспредельность затиший. И вместе с тем каждый нюанс был жив волей и личным творческим истолкованием высокоталантливого мастера. Словно не оркестровая масса, а сам Бруно Вальтер играл на сложном, спаянном воедино инструменте». Но больше всего говорится о «напряженной эмоции», о том, что это «музыкант с веянием экспрессионистического искусства — напряженный, нервный, чуткий к стилю», о том, что Бруно Вальтер «пропитан современным остроэкспрессивным искусством: его исполнение напряженно и взволнованно даже в моментах покоя...».¹

Значит ли это, что Вальтер шел от стихийности, интуитивного постижения музыки, свойственного романтикам? В том-то и дело, что нет! В своем дирижерском искусстве он как бы сомкнул романтическую восторженность с глубочайшей работой интеллекта. Романтизируя классику, он оставался художником мысли, но в Бетховене скорее акцентировал напряженнейший драматизм, нежели возвышенную и по-классицистски строгую трагедийность. Бетховена он воспринимал многогранно, о чем свидетельствуют все записи его исполнений. В них поражают живая смена эмоций и их «наглядность», идущая, очевидно, от Вальтера — оперного, театрального дирижера. И при этом проявляется богатство его собственной натуры. «Личное» начало вообще всегда имело для Вальтера огромное значение: «Если, исполняя ми-бемоль-мажорный Концерт Бетховена, пианист хочет всецело служить бетховенскому гению и полностью передать дифирамбический характер музыки, это никак не означает покорного самовыключения. Напротив: замысел удастся только при условии полного раскрытия личности исполнителя, при наивысшем напряжении всех его способностей. Как иначе можно воплотить всю пламенность, прелесть, грусть, страстность творения композитора, если не с помощью своего душевного пыла, изящества, своей печали и страстности? Чем значительнее сам интерпретатор, тем с большей силой сможет он передать произведение... Надо обладать величием, чтобы постигнуть и выразить великое, надо самому обладать нежностью и страстностью, чтобы почувствовать и передать страсть другого. Нужна пламенность апостола, чтобы проповедовать пламенное учение пророка».² Нужно ли прибавлять, что такой многогранной личностью был сам Бруно Вальтер? Примером для него оставался Малер с его могучим интеллектом, и пожалуй, во многом «через» Малера он воспринимал и Бетховена, слыша в его музыке «прометеевскую сущность». Как раз этим выражением он характеризует «бетховенское» в Бетховене, когда на страницах последней своей книги о музыке раскрывает проблему «композитор — исполнитель»... «Если я полностью овладел Нам-

¹ Бруно Вальтер. Тема с вариациями. «Исполнительское искусство зарубежных стран», вып. 4, стр. 350—351.

² Бруно Вальтер. О музыке и музицировании. «Исполнительское искусство зарубежных стран», вып. 1. М., 1962, стр. 10.

merklavier — сопатой, — т. е. постиг музыкальный смысл и эмоциональную глубину каждой детали, если мне ясна форма — все это еще не значит, что я могу играть данную сонату по-бетховенски и что в моем исполнении прозвучит ее прометеевская сущность...»¹

Заканчивая свою мысль, Вальтер указывает, что исполнительское искусство включает два контрастных действия: первое из них — постижение, второе — передача. А несколькими страницами дальше добавляет, что нужно еще сотворчество на основе душевной близости между композитором и исполнителем, «близости, открывающей последнему доступ в творческий мир композитора... Заключительная часть траурного марша из Героической симфонии Бетховена может стать моей, если неповторимый мрачный трагизм сочинения близок моему сердцу».²

В настоящее время имя Оскара Фрида основательно забыто, о чем сетует О. Клемперер, давая ему в воспоминаниях исключительно высокую оценку как дирижеру.³ Но в 1910—1920-х годах Фрид пользовался необыкновенной славой. В исполнительском творчестве он являлся продолжателем Малера, которого называл своим духовным отцом. При этом Фрид был дирижером «новой формации», остро чувствующавшим те сдвиги в восприятии музыки и ее трактовке, которые особенно заметно совершались после первой мировой войны, а в нашей стране — после Октябрьской революции. У Фрида, как и у Клемперера, при всем индивидуальном различии их дарований и стиля рождалась новая динамика, гораздо более смелая и активная и гораздо более контрастная, чем в очень недалеком тогда предвоенном прошлом. Еще Луначарский в первый приезд Фрида после Октября в 1922 году в нашу страну отметил в его исполнительстве такие черты, как мужественность, воля. «Давно известные нам гениальные произведения немецких, французских и русских композиторов предстали перед нами как будто в состоянии более цветущего здоровья, как бы с более мощной мускулатурой, с более искрящимися глазами, с более энергичной походкой». Ускоренные темпы, подвижный «мажорный» характер музыки — вот что особенно привлекает внимание Луначарского. А в медленных частях — темпы, придающие «больше мощности и больше тяжести самой процессии звуков».⁴

Особенно подчеркивал Фрид в Бетховене героическое начало, причем даже в сочинениях первого периода, например в Первой

¹ Бруно Вальтер. О музыке и музицировании. «Исполнительское искусство зарубежных стран», вып. 1. М., 1962, стр. 10—11.

² Там же, стр. 14.

³ См. «Советская музыка», 1964, № 1, стр. 82.

⁴ А. В. Луначарский. В мире музыки. «Советский композитор», М., 1958, стр. 112.

симфонии. Когда в 1922—23 гг. он провел в СССР бетховенский цикл, его чересчур «горячая» и динамическая трактовка этой симфонии вызвала несогласие у музыкантов, привыкших считать ее по традиции произведением «гайдовско-моцартовского» плана. С. Чемоданов прямо писал, что симфония потеряла большую дозу свойственной ей «очаровательной» простоты и что Фрид местами (например, в финале), «увлекшись чрезмерным темпом, просто комкал симфонию». Зато Героическая, по мнению критика, «стала под палочкой Фрида именно таковой». В Четвертой симфонии Чемоданов отмечает разнообразие красок: в ней «бурная, полная страстных порывов юность начального Allegro прекрасно контрастировала с идиллическим летним ландшафтом...» Пятая симфония «дышала поистине захватывающим экстазом» и была сыграна «с редким эмоциональным подъемом». «Фрид — дирижер порыва, огненного темперамента. Он не философствует за пультом... он творит властно, авторитетно, убедительно».¹

Переосмысление Фридом раннего Бетховена в плане героико-конфликтного симфонизма — явление примечательное, ибо в XX веке оно стало нормативом для целого направления исполнительства, причем, как мы видели, не только симфонического, но и концертно-камерного.

Героизация бетховенской музыки и в дальнейшем типична для Фрида, о чем свидетельствуют отзывы 30-х годов. «Несравненная энергия, присущая Фриду, — писал А. Альшванг, — была запечатлена в грандиозном бетховенском цикле 1931—1932 гг. ... Героический стиль, близкий выдающейся художественной натуре артиста, нашел свое полное выражение при исполнении Бетховена».²

Чтобы более ясно представить себе дирижерскую индивидуальность Фрида, напомним, что, помимо Бетховена, ему особенно удавались сочинения современной музыки решительного, энергического (типа Марша из оперы С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам»), остро драматического (Малер) или концертно-блестящего характера (поэмы Рихарда Штрауса). В несколько подчеркнутой, «плакатной» манере он дирижировал и музыку Бетховена, исполняя ее «крупными» мазками. Властная динамика сочеталась у него с романтической стихийностью, чем он отличался от Клемперера — «создателя» сурового, трагедийно-мощного Бетховена.

Итак, мы подошли к Клемпереру, в исполнительском творчестве которого героическо-трагедийный Бетховен нашел едва ли не самого глубокого своего истолкователя.

О Клемперере писал Томас Манн в «Докторе Фаустусе»: «...Под воздействием аналитически беспощадно-строгой концепции дирижера возникла одухотворенная, кристальная прозрач-

¹ С. Чемоданов. Бетховенский цикл. «Музыкальная новь», 1923, № 2, стр. 27.

² А. Альшванг. Оскар Фрид. «Советская музыка», 1941, № 2, стр. 81.

ность музыки, ювелирная фразировка, точная артикуляция. При этом никогда и нигде не было ничего академизированного, школярски прозаического, не было аскетического педантизма, тягостного уныния».

Клемперер неоднократно привлекал внимание советской музыкальной общественности еще с 20-х годов, притом не только яркой индивидуальностью, но и пониманием Бетховена, которое казалось особенно созвучным взглядам и мироощущению людей той революционной эпохи. В первый раз он появился в СССР в 1925 году. На его концерты откликнулся Б. Асафьев: «Клемперер производит своим удивительно четким, ясным, всем понятным и глубоко выразительным исполнением, насыщенным величайшим напряжением воли, ошеломляющее воздействие на всех слушателей». Могучее активное начало, железную логику исполнительского плана, дисциплинирующую пламенно пылкий темперамент, интенсивную жизненность и органичность воплощения музыки отмечает Асафьев у дирижера. Его поражает соединение импульсивной страстности с железной логикой, в которой «нет места ни эмоциональному произволу, ни капризам сердца; жесткий и упрямый ритм, конструктивная целесообразность, суровая монументальность формы и закономерно-распределенная звучность свидетельствуют о подлинно современном интеллектуальном проникновении в сущность музыкальной композиции».¹

Подчеркнем мысль Асафьева о современном интеллектуальном методе исполнительского искусства. Асафьев уже в ту пору подметил то новое, что несла в себе музыкальная исполнительская культура XX столетия, — интеллектуализм, который становится присущим огромному числу художников самых разных творческих индивидуальностей. Разум, пытливая мысль, философская, мировоззренческая оценка явлений музыкального искусства, поиски в нем ответа на жгучие вопросы находили в Клемперере чрезвычайно яркое воплощение. Притом приметной чертой эпохи являлся антиромантизм. Послевоенная Европа отбрасывала романтизм, иллюзии которого, как казалось тогда, были беспощадно развеяны пережитой трагедией. Однако если одних антиромантическая позиция и «трезвая» оценка действительности кидала в трясину беспросветного нигилизма, то другие, к числу которых принадлежал и Клемперер, скорее тяготели к классицистической строгости. Клемперер сохранил в ту эпоху нигилизма веру в высокие этические и гуманистические идеалы, искал и находил их в классике, и в первую очередь в Бетховене. Его Бетховен был прежде всего героичен, а кроме того, жизнеутверждающе-оптимистичен. Клемперер подчеркивал в Бетховене его обращение к миллионам — внеличное, коллективное начало. И эта его трактовка

¹ Б. Асафьев. Критические статьи, очерки и рецензии. М.—Л., 1967; стр. 270—271.

Бетховена оказалась особенно созвучной советским идеалам эпохи 20-х годов. В Бетховене Клемперера слушатели ощущали революционность. Вот показательный отзыв после юбилейных концертов 1927 года: «Клемперер увлекает... «вулканической» (по выражению А. В. Луначарского) волей, своим огненным темпераментом, грандиозностью всех своих концепций и построений... Но есть в его вдохновенном творческом исполнении одна особо важная и примечательная черта — то, что оно по доминирующему тону своему глубоко радостно и оптимистично. Этой радостью пронизано все, что бы Клемперер ни исполнял... И удивительно ли, что именно симфонии Бетховена, этого «неисправимого оптимиста», являют собой вершину творческих достижений Клемперера. В своем концерте он провел III и V симфонии Бетховена. Все блестящие достоинства Клемперера — дирижера и музыканта раскрылись в этом исполнении. Два разных стиля были в исполнении этих двух симфоний. V симфония — «симфония Воли» — была сыграна с огромной динамичностью, единым устремлением от трагических зовов 1-й части через сосредоточенность *Andante*, нервную порывистость мрачного скерцо к ликующему, ослепительному гимну финала. Если V симфония вызвала бурю восторгов, то III симфония некоторым понравилась меньше. Она была лишена внешних эффектов помпезной «героики» за счет громадной углубленности и сосредоточенности трактовки. В особенности это относится к 1-й части, прозвучавшей гораздо скромнее и мягче, чем обычно. 1-я часть дала тон всей симфонии. Это было абсолютно несхоже с нашими обычными представлениями о «Героической», и это было поистине потрясающим исполнением».¹

«Глубокая и захватывающая эмоциональность, — читаем мы в другом отзыве, — напряженная и стремительная динамика, яркая импульсивная воля — вот те основные качества, которые делают его выдающимся исполнителем Бетховена. При этом Бетховена не высушенного эпигонами-хранителями школьных правил, не втиснутого в формально академические рамки, а живого, действенного, героического, того Бетховена, который особенно близок нашей революционной действительности».²

Подобные оценки соответствовали коренным свойствам клемпереровской дирижерской индивидуальности — могучей воле, монументальности и мужественности глубоко объективного, «внеличного» плана. Клемперер, несомненно, ощущал в Бетховене «бунтарство», непреклонность воли и героический пафос. Это был Бетховен не романтик, а классик, «народный трибун», а его музыка звучала мощным патетическим призывным гимном.

Клемперер преклонялся перед Малером, которого считал во многом своим учителем. Однако его подход к Бетховену, по всей

¹ М. Гринберг. Отто Клемперер. «Музыка и революция», 1927, № 5—6, стр. 43.

² К. Ш. О. Клемперер. «Пролетарский музыкант», 1929, № 2, стр. 37—38.

видимости, сильно отличался от малеровского. Их различия явственны уже из вышесказанного. Они станут еще более очевидными, если мы обратимся к проблеме так называемой «ретуши». Поскольку эта проблема касается не только Малера и Клемперера, а имеет гораздо более широкий аспект, остановимся на ней чуть подробнее.

Начиная с Вагнера многими дирижерами в партитуры бетховенских симфоний вводились частичные изменения (дополнения) в инструментовку (в дирижерской практике они получили наименование «ретуши»). Оправдывались они тем, что при жизни Бетховена хроматические медные инструменты отсутствовали, а между тем музыка композитора своими качествами более соответствует возможностям оркестра послебетховенской эпохи. Оправдывались они еще и глухотой композитора, которая приводила к тому, что он уже не мог ощущать в полной степени равновесие звучностей групп оркестра. Первым решился на такую «переинструментовку» Рихард Вагнер, введший коррективы в оркестр Девятой симфонии. К тому же методу прибег Малер, твердо веря, что его ретушь поможет ярче раскрыть истинные замыслы композитора, скованные несовершенством инструментов его времени. В 1900 году, дирижируя Пятой и Девятой симфониями, он рискнул исполнить их с добавочными инструментами, что вызвало яростный протест публики. На следующем концерте (22 марта 1900 года) Малер опубликовал печатное разъяснение — почему он решился на такой акт — и распространял его среди публики. «Из-за расстройства слуха, — писал он, — приведшего к полной глухоте, Бетховен утратил необходимый внутренний контакт с реальностью, с миром физических звуков именно в ту пору, когда могучий взлет его замыслов вел его к открытию новых выразительных средств, заставляя с неслыханной дотоле смелостью обращаться с оркестром». Поэтому, продолжает он, когда медные духовые инструменты были усовершенствованы, «было бы кощунством не использовать их для возможно более совершенного исполнения произведений Бетховена». Указав, что первым встал на такой путь Вагнер, он добавляет, что «также встал на этот путь, причем не нарушая намеченных Вагнером границ».¹

В эпоху Малера подобного рода модернизация бетховенской инструментовки получила полное признание. Даже Вейнгартнер считал ее допустимой и предлагал собственные ретуши, тщательно отмеченные в его книге об исполнении классических симфоний.² Особенную популярность, своего рода узаконенность приобрели коррективы инструментовки, введенные Малером. С ними в прошлом исполняли симфонии Бетховена О. Фрид, Б. Вальтер,

¹ Густав Малер. Письма, воспоминания, стр. 227—228.

² Имеем в виду книгу: Ф. Вейнгартнер. Исполнение классических симфоний. Советы дирижерам, т. I. М., 1965.

а сейчас Л. Бернштейн, Ю. Орманди, Л. Стоковский. Некоторые дирижеры смешивают ретушь Малера и Вейнгартнера, и значительно реже симфонии исполняются в оригинальной инструментровке (Ф. Конвичный, М. Сарджент). Насколько был уверен Вейнгартнер в необходимости модернизации инструментровки Бетховена, можно судить по следующему его высказыванию. Оставаясь всю жизнь поклонником Вагнера, он считал его работу над Девятой Бетховена непогрешимой: «Сейчас ни один дирижер не станет исполнять Девятую симфонию без вагнеровских коррективов»,¹ — писал он. Жизнь опрокинула его прогнозы, и первым нарушил их Отто Клемперер, исполнив в 1930 году в Берлине полный цикл бетховенских симфоний без единой ретуши (если не считать местами удвоенную группу деревянных духовых и динамических указаний для установления равновесия звучности группы оркестра). И оказалось, что ретушь вовсе не обязательна, а Скерцо в Девятой, прозвучав «по-иному», было вместе с тем гораздо ближе к общему тону симфонии, чем обычно.

Возвращение к подлинникам, к уртекстам — типичное явление нашей эпохи, и Клемперер был одним из зачинателей этой традиции. Притом причины заключаются не в академической тенденции архаизированного исполнения (сыграть так, «как звучало» в эпоху создания произведения), а скорее в отрицании тех наслоений, которые внесли в музыку классиков романтики. Клемперер сам объясняет свой возврат к оригинальной бетховенской инструментровке изменившимися вкусами и эстетическими требованиями современных слушателей: «Однажды в разговоре со мной Малер заметил, что все сделанные им ретуши рассчитаны только на его собственное исполнение... Проблема ретушей у Бетховена, Шумана и других композиторов была основной для малеровской интерпретации их сочинений. В этом пункте я не согласен с Малером. Он ретушировал в соответствии с духом своей эпохи. Полагаю, что в этом нет необходимости. И без ретушей можно полностью раскрыть содержание этой музыки. Мне думается также, что, услышав сегодня какую-нибудь бетховенскую сонату в исполнении Листа, мы пришли бы в ужас от произвола интерпретатора. И все-таки малеровские ретуши и листовские исполнения были нужны. В свое время!»²

По приведенному высказыванию ясно, что Клемперер возвращался к оригиналам не ради архаической «академичности» в «восстановлении» авторского замысла, а из соображений гораздо более строгого отношения к стилю и образному содержанию музыки. Романтические вольности в трактовке музыки его уже не устраивали.

¹ Послесловие Лео Гинзбурга к кн. Ф. Вейнгартнера «Исполнение классических симфоний», стр. 299—300.

² Отто Клемперер. Из воспоминаний. «Советская музыка», 1964, № 1, стр. 80.

В 1936 году Клемперер вновь посетил Советский Союз. На его концерты последовали многочисленные рецензии, и в них единодушно указывалось, что Клемперер уже «не тот», что в 20-х годах. В его исполнении появились сдержанность, строгость, в которых одни усматривали художественную глубину и зрелость, а другие — академическую холодноватость. «Если Бетховен в своей творческой эволюции шел к величайшей мудрости и вместе с тем к непревзойденной глубине и полноте чувства, то может ли творческий рост интерпретатора Бетховена — иначе говоря, более углубленное и близкое авторскому замыслу истолкование им бетховенских сочинений — совпадать с отходом от эмоциональной насыщенности?» И автор рецензии дает безапелляционно отрицательный ответ на поставленный им риторический вопрос. Академический холодок, по его мнению, не только не помог, а помешал раскрыть в полной мере «все идейное богатство бетховенского симфонизма».¹

Совершенно противоположна оценка Генриха Нейгауза. Сравнивая исполнение Клемперера с прежним, Нейгауз писал: «Он стал заметно сдержаннее. Весь его пафос и темперамент ушли вглубь. Огромное волевое напряжение, мужественная строгость и ясность мысли остались те же. Бузони с возрастом также ставился все строже, яснее, интеллектуально одухотворенней... Некоторые товарищи упрекают Клемперера в налете «академичности». Это неверно. Тут надо говорить не об академичности, а о строгости, о монументальности. Об этой манере трактовать Бетховена можно спорить, но нельзя слушать без внутреннего восторга симфонии, уже так много раз игранные (в том числе и самим Клемперером), в этом мастерском, строгом и проникнутом такой глубокой мыслью исполнении».²

Безусловно, Нейгауз более точно и верно понял смысл клемпереровской эволюции. Исполнительство Клемперера вовсе не сделалось академически холодным и несколько не потеряло в эмоциональности, но его эмоциональность стала иной. На наш взгляд, у Клемперера постепенно совершался отход от «малеровского» экспрессионизма, который в 20-е годы еще давал о себе знать. Ведь гипнотическое влияние Малера на поколение дирижеров, начинавших в 10-е годы нашего века, было исключительно велико и понадобились, очевидно, годы, чтобы Клемперер пришел к более строгой объективности в понимании Бетховена, отказавшись полностью от крайностей своего учителя. Наконец, нельзя забывать и того, что 1936 год был временем еще слишком свежей душевной травмы, нанесенной фашистским переворотом многим немецким художникам типа Клемперера, Вальтера, Шнабеля.

¹ А. Громан. Концерт Отто Клемперера. «Советская музыка», 1937, № 1, стр. 100.

² Проф. Г. Нейгауз. Привет мастеру! «Советское искусство», 25 мая 1936 г. (№ 25).

В Клемперере явно «ушла» частица того радостного оптимизма, который столь ощущался в нем в 20-е годы. Его искусство стало трагичнее, хотя, впрочем, не потеряло жизненной силы. Бетховена он словно противопоставлял миру зла, сделав его музыку беспощадно разящим духовным оружием. Недаром Третья и Пятая симфонии предстали у Клемперера в сурово-гневном обличи. И верно писал М. Гринберг, что Бетховен для дирижера — «это целая философская система... В клемпереровском Бетховене, в гениальной интерпретации и толковании дирижером бетховенских «оптимистических трагедий» наша аудитория почувствовала своеобразие и ярчайшее эмоциональное отражение нашей эпохи, эпохи крушения старого и рождения нового мира, эпохи, из «страдания выковывающей радость». ...Его исполнение одинаково противостоит как напыщенно-оперной интерпретации, так и исторически взвинченной экспрессионистической манере его трактовки».¹ Из этой цитаты хочется выделить выражение «оптимистические трагедии». Оно, как нам кажется, весьма точно определяет сущность клемпереровского стиля исполнения Бетховена: трагизм, но озаренный глубокой верой в человека, огромная концентрация воли и патетическая приподнятость, столь отвечающие гордому искусству великого композитора. И насколько все это не соответствует отвлеченному академизму!

Чрезвычайно цельной становится драматургия благодаря углубленнейшему продумыванию всего замысла, концепции симфоний. При этом Бетховена Клемперер воспринимает с какой-то универсальностью, поразительной многогранностью. «В клемпереровском Бетховене... потенциально заключен Шуберт, Вагнер, Малер... Финалы обеих симфоний (речь идет о Третьей и Пятой. — Л. Р.) прозвучали с вагнеровской мощностью и насыщенностью звучности. В медленной части Пятой, да и в похоронном марше «Эроики», отчетливо было дано «предсказание» о Малере». Цитируемый отзыв интересен и наблюдением, указывающим на перемещение смыслового значения частей цикла с первой на последнюю: «Для Клемперера 1-я часть — это завязка драмы. Она захватывает и увлекает. Однако всю силу эмоций Клемперер раскрывает в последней части. Она для него — решающий вывод, резюме...»²

О продуманности интерпретаций Клемперера писал и Лео Гинзбург, приводя в качестве примера трактовку финала Девятой симфонии. Гинзбург указывает, что начало финала Клемперер исполнял в замедленном темпе и без признаков «воинствующей фанфарности Вагнера — Вейнгартнера». «Он не давал и намека

¹ М. Гринберг. Отто Клемперер. «Советское искусство» от 5 июля 1936 г. (№ 36).

² Б. Валерианов. Концертный обзор. «Рабочий и театр», 1936, № 14, стр. 18—19.

на праздничность, а потому «тема радости» оказывалась у него особенно обоснованной».¹

Устремленность к большим монументальным концепциям, к идейно-стилевым и художественным обобщениям сказывалась и в характерном для него тяготении к циклам. Об этом как о типическом явлении исполнительского искусства XX века уже говорилось в предыдущих разделах: скрипачи дают циклы бетховенских скрипичных сонат, пианисты — фортепианных сонат и концертов, квартеты — квартетов; симфонические дирижеры в такой же мере стараются овладеть всем грандиозным циклом симфоний Бетховена. При всем влечении к Бетховену дирижеры XIX века циклы не проводили, да и сама симфоническая аудитория того периода, видимо, была не подготовлена к восприятию полных камерных, фортепианных или симфонических циклов. Положение меняется с самого начала XX столетия. Уже указывалось в нашей статье, что первый симфонический бетховенский цикл был осуществлен Кусевицким в Москве и Петербурге в 1911 году. Несколько раз провел бетховенские циклы в Советском Союзе Оскар Фрид (1922, 1931—1932 гг.); Клемперер, Г. Кнаппертсбуш, Н. Малько и А. Гаук циклом симфоний отметили в 1927 году в Ленинграде 100-летие со дня смерти композитора. Клемперер в течение жизни исполнил бетховенские циклы восемь раз: в Лос-Анджелесе (1933), Милане (1935), Страсбурге (1936), Будапеште (1947), Амстердаме (1949), Лондоне (1958 и 1960). Циклом бетховенских симфоний ознаменовал свой последний приезд в Советский Союз Герман Абендрот.

Совершенно особенное понимание творений великого композитора было у Вильгельма Фуртвенглера.

В одной из глав своей последней книги Бруно Вальтер писал о «дионисийской» и «аполлинической» (т. е. «аполлоновской». — Л. Р.) категориях выразительности в музыке, считая, что первая больше стремится к мощи, а вторая — к красоте.² Правда, сам Вальтер усиленно подчеркивал условность подобного разделения, но все-таки мы им воспользуемся. Исполнительское наследие Фуртвенглера, оставшееся нам в виде грампластинных записей, большая часть высказываний о нем современников свидетельствуют о том, что его, по-видимому, надлежит отнести к музыкантам «аполлоновского» склада. В его исполнительстве необычайно сказывалась обаятельная чистота души. «Ясность брукнеровского склада», «владение великой тайной пропорции» выделил в нем Пауль Хиндемит, прибавив, что для него как для дирижера были особенно характерны «упорядоченность и красота». «Духовной родиной Фуртвенглера был мир великих классических

¹ Лео Гинзбург. Послесловие к кн. Ф. Вейнгартнера «Исполнение классических симфоний», стр. 304—305.

² Бруно Вальтер. О музыке и музицировании. «Исполнительское искусство зарубежных стран», вып. 1-й, стр. 39.

шедевров», — писал Бруно Вальтер,¹ а в некрологе министерства культуры ГДР на кончину дирижера подчеркивалось: «Заслуга Вильгельма Фуртвенглера заключается прежде всего в том, что он с творческой силой раскрывал и распространял великие гуманистические принципы музыки».²

Верный исполнительский портрет Фуртвенглера набрасывает в своей книге Карл Флеш: «Музыка Фуртвенглера, — пишет он, — является до некоторой степени выражением его сублимированной сущности... В его музыке все живет, любит, страдает и ликует. Тосканини видит произведение искусства через призму своей личности, а Фуртвенглер раскрывает свою личность через произведение искусства...»³

В характере Фуртвенглера имелось что-то «детски наивное», утверждает Флеш, — удивительные простота и естественность. И притом Фуртвенглер был отнюдь не слабой личностью. Сигети, например, вспоминает, что он «со свойственной ему силой как бы сметал на пути любое препятствие, подавляя глубоко укоренившиеся традиции не только опытных оркестрантов, но и солиста».⁴

Итак, простота, скромность, «детски наивная» чистота души, человечность — таков Фуртвенглер в характеристиках всех, кто его знал, кто с ним общался. «Брукнеровскую чистоту» он и вносил в бетховенское искусство. Он «входил» в музыку Бетховена, как в храм чистого искусства, храм, освещенный светом истинной человечности и благородства. С поистине «возрожденческим» восторгом, смиренно склонялся он перед Бетховеном, возвышая его музыку надо всем земным и низменным, показывая в ней красоту идеальную и духовную. Однако, возвышая, он не противопоставлял Бетховена жизни, а наоборот — видел и заставлял видеть других, ощущать в его музыке великое осуждение всего низменного и античеловеческого, чему, увы, сам был свидетелем. Для него Бетховен был маяком, рассеивающим сумерки действительности. Пользуясь его музыкой, он словно выступал проповедником высших этических и нравственных идеалов. Вряд ли у кого-либо еще эта музыка достигает такой же степени одухотворенности, как у Фуртвенглера.

Среди дирижеров-«бетховенистов» XX века нельзя обойти молчанием Германа Абендрота. Впервые он появился у нас в 1925 году и уже в то время обратил на себя внимание. Б. Асафьев отметил простоту и естественность художественных намерений, значительность и содержательность его исполнительских интерпретаций. Трезвым, ясным, здоровым критик назвал стиль исполнения Седьмой симфонии Бетховена. «Празднично, красиво и насыщено,

¹ «Исполнительское искусство зарубежных стран», вып. II. М., 1966, стр. 190.

² Там же, стр. 144.

³ Karl Flesch. Erinnerung eines Geigers. Atlantis Verlag. 1961, S. 159.

⁴ Йозеф Сигети. Воспоминания. Заметки скрипача. М., 1969, стр. 61.

с богатым разнообразием в звучности прозвучал финал симфонии. Конечно, ничто не напоминало о демонически страстном вихре карнавального неистовства, как это было у Малера. Но в плане, намеченном Абендротом, покоряет властная сдержанность и сила вожатого, разгоняющего бег коней колесницы ради того, чтобы ярче выказать искусство управлять.¹

Итак — полный антипод Малера! Трезвость, уравновешенность, внутреннее спокойствие — таков итог наблюдений Асафьева, мнение которого разделялось и другими. В сравнении не только с Малером, но и с Клемперером Абендрот потерялся. В 20-е годы с гораздо большим успехом прошел Клемперер, причем не только по силе громадного таланта, но и потому, что его «героический Бетховен» был ближе революционному духу времени.

Но вот в 1951 году Абендрот вторично появился в нашей стране, представ теперь художником необычайной зрелости, мудрости и великолепного, уверенного, властного мастерства. Мужественность, темперамент, ярко проявляющийся в музыке драматической, и вместе с тем тонкое ощущение настроений сосредоточенного, углубленного раздумья отметила у Абендрота критика.² Особенное же внимание обратило на себя то, что Абендрот стремился всемерно подчеркнуть народные элементы в творчестве Бетховена.³

Но полностью мощный талант Абендрота был оценен лишь в 1954 году, когда он провел в Москве полный цикл симфоний Бетховена, увертюру «Кориолан», Третий фортепианный концерт (сыгранный С. Рихтером) и в заключение продирижировал «Фиделио» в Большом театре.

Художник объективного склада, склонный к затушевыванию своего «я», Абендрот отчетливо выявлял особенности бетховенского симфонизма. Два качества, казалось бы противоположные, соединялись у него при разворачивании полотна музыки: чеканная четкость деталей партитуры и одновременно огромное мастерство обобщений. Абендроту великолепно удавалась лепка крупной формы, длительная подготовка к мощным кульминациям, возвышавшимся, как купола над храмами симфоний. При этом ничего экспрессионистски преувеличенного. Строгая соразмерность элементов музыкальной динамики создавала удивительное ощущение властной значительности бетховенских интонаций. По верному замечанию А. Гаука, Абендроту удавалось передавать то титаническое, «микеланджеловское», что заключалось в музыке Бетховена. Точно отметил Гаук и полюсы абендротовской концепции в решении проблемы бетховенского творчества. По его мнению, Абендрот

¹ Б. Асафьев. Критические статьи и рецензии, стр. 269.

² См. рец. Ин. Попова. «Советское искусство», 6 февраля 1951 г.

³ Об этом писали Ин. Попов, Г. Хубов («Правда» от 4 февраля 1951 года), Ю. Кремлев («Ленинградская правда» от 15 января 1951 года).

неукоснительно придерживался текста и, ни в чем не отступая от замысла композитора, вместе с тем «романтизировал» его музыку. И еще одно наблюдение, на наш взгляд очень важное: касаясь исполнения Абендротом Первой симфонии Бетховена, Гаук пишет, что он сумел подчеркнуть в ней чисто бетховенское начало. «Он достигает этого разными путями: заостренной фанфарностью, героичностью главной темы 1-й части, контрастным противопоставлением ей сумрачного басового голоса побочной партии, особой выразительностью интонации страдания в драматическом эпизоде 2-й части. Еще большую остроту, «акцентировку» приобретают в трактовке дирижера тональные и динамические контрасты 3-й части — Менуэта и т. д., то есть дирижер делает все, чтобы выявить те черты нового, отличного от Моцарта и Гайдна стиля, которые так волновали современников Бетховена при первом прослушивании этого раннего симфонического произведения композитора».¹

Переосмысление первого периода творчества Бетховена как периода, уже отчетливо выявляющего его индивидуальность, — приметная черта исполнительства XX века. Абендрот и начальные симфонии рассматривал в аспекте зрелого среднего периода творчества, причем выкристаллизовывая с особенной тщательностью черты героического, героико-контрастного. С одной стороны, он любовно подмечал романтическое, лирическое начало и народно-жанровые элементы, а с другой — героiku бетховенской музыки, и притом делал это с необыкновенной эмоциональной силой, увлеченностью. «Абендрот исполняет Бетховена с истинно зрелой простотой и чувством меры. В Героической и Девятой симфониях дирижер дает почувствовать и неукротимую бетховенскую энергию, и философскую возвышенность, но все это просто и очень человечно, без риторики, без патетических «нажимов». Дирижер ценит и прекрасно передает непринужденную, простодушную веселость Бетховена, его юмор, народный колорит его музыки...» Такова оценка Третьей симфонии, а в отношении Девятой тот же критик находит совсем иные определения: «Когда-то Роберт Шуман мечтал о том, чтобы памятник Бетховену был сооружен в виде грандиозного храма, где происходили бы массовые народные празднества. Именно такой образ возникает в воображении, когда слушаешь в трактовке Абендрота финал Девятой симфонии: здесь достигнута истинная грандиозность, но без холодной официальной торжественности; это действительно народный массовый праздник».²

Абендрот был последним из плеяды дирижеров, хранивших и развивавших великие традиции дирижерского искусства, восхо-

¹ А. Гаук. Величественная простота. «Советское искусство», 30 октября 1954, № 130.

² Д. Житомирский. В концертных залах Москвы. «Советское искусство», 28 октября 1954, № 129.

дившие еще к Малеру — Вейнгартнеру и столь сказавшиеся в их понимании и подходе к наследию классиков. Фашизм и вторая мировая война, послевоенная обстановка с ее все нарастающими идеологическими противоречиями, непрекращающимися «малыми» войнами и постоянной опасностью новой глобальной военной катастрофы породили глубочайшие изменения в мировоззрении и мироощущении людей, а отсюда и в восприятии явлений искусства. Эти изменения, как нам кажется, с особенной отчетливостью отразились в исполнительском творчестве Герберта Караяна, не случайно называемого на Западе «дирижером века».

Караяну трудно дать однозначную характеристику, выделить в нем какую-то ведущую, определяющую черту. Оттого, видимо, и столь противоречивы оценки его искусства, подчас полярно противоположные по вызываемым ассоциациям. Так, после концертов в СССР 1969 года М. Сабинина в исполненной Караяном Пятой симфонии Бетховена слышала «гул победного шествия ликующей толпы». Для нее это был «Бетховен очень мужественный и очень революционный». «Ни следа душевного смятения не осталось в суровой энергичной поступи 1-й части», а в финале — «яркий, буквально слепящий поток солнечных лучей, апофеоз массового всенародного торжества».¹ М. Сокольский сопоставил Пятую Караяна с Пятой Клемперера, но считал, что 1-я часть ее была сыграна в слишком быстром темпе и, «пожалуй, чуточку излишне нервно-лихорадочно» (подчеркнуто мной. — Л. Р.).²

В рецензии же Д. Рабиновича читаем: «Мы привыкли — и имеем к тому достаточно объективные основания — видеть в Бетховене трибуна, бунтаря, глашатая грядущего. Мы привыкли думать — и здесь нам немало помогла немецкая дирижерская традиция, — что в Героической, Пятой, Седьмой, Девятой симфониях громовым голосом Бетховена говорят миллионы. Не то у Караяна. Незримым героем его Пятой мне представляется не борец-победитель, но скорее вагнеровский бог Вотан, дух которого подтачивается сомнением».

И далее Рабинович доказывает свою мысль на конкретных примерах, видя «нарушение» героической традиции в ускоренности темпа 2-й части, вследствие чего перестает ощущаться величавость бетховенских раздумий; в том, что в скерцо призывные сигналы валторн утрачивают победное звучание, а пиццикато струнных окрашено зловещим колоритом; в том, что в вершинных кульминациях финала Караян «не доводит эмоциональную температуру до нужного градуса».³

¹ М. Сабинина. На концертах Герберта Караяна. «Музыкальная жизнь», 1969, № 16, стр. 8.

² М. Сокольский. Мастер и его искусство. «Советская музыка», 1969, № 9, стр. 52—53.

³ «Венский оркестр в Москве». «Музыкальная жизнь», 1962, № 8, стр. 16—17.

Конечно, в суждениях об исполнителях всегда наличествует момент субъективности, который трудно оспорить, но автору данной статьи кажется наиболее верной оценка Рабиновича. Ведь и Сокольский почувствовал нервозность, «лихорадочность» 1-й части в ее убыстренном темпе. Сабинина же, увлеченная гипнотической силой, могучей волей дирижера, скорее слышала то, что ей подсказывало собственное воображение, подкрепляемое вдобавок привычными по отношению к Бетховену ассоциациями. На Бетховене Караяна, несомненно, лежит печать времени и его собственных горьких раздумий. Чуткий художник, он ощущает всем сердцем тревогу окружающего мира, которую и привносит в свою трактовку музыки Бетховена. Его Бетховен трагичен, но отнюдь не «оптимистической трагедийностью» Клемперера. Трудно присоединиться и к мнению о «гуле победного шествия ликующей толпы» в финале Пятой, так же как настоящего радостного апофеоза не достигает Караян и в финале Девятой. Героическое в Бетховене скорее приобретает у Караяна оттенок вагнеровской героики, неумолимо захватывая слушателя страстной убежденностью.

По силе драматизма, громадной внутренней напряженности, которую он придает музыке Бетховена, Караян — явление уникальное. Однако в его исполнении еще более впечатляет возвышенно-этическая сторона. На наш взгляд, Бетховен созерцания и раздумий захватывает Караяна сильнее Бетховена героического. От этого он и тяготеет к Торжественной мессе, к Шестой и Девятой симфониям, причем с переводом их в философски-этический план, с подчеркиванием духовного начала. Характерно, что Торжественную мессу он намеревался сопоставить с программами, посвященными Баху и Брукнеру на Зальцбургском фестивале.¹

В оценках исполнения Караяном Шестой симфонии автор данной статьи опять-таки расходится с большинством суждений рецензентов. М. Сабинина пишет, что у Караяна Шестая «приобрела акварельную мягкость красок (за исключением небывало грозной, потрясающей своей апокалиптической мощью четвертой части)». Заострение контраста между этой частью и остальными, погруженными в умиротворенное поэтическое созерцание природы и картин сельской жизни, в лирические размышления, придало архитектонике симфонии особую выпуклость очертаний». М. Сокольский же, называя Караяна «замечательным трагическим актером», добавляет, что большие трагедийные полотна получаются у него лучше всего. «Не случайно, скажем, Пятая Бетховена ему удастся значительно лучше, чем Шестая, Пасторальная, а в этой последней — сцена грозы...» В исполнении Пасторальной Ка-

¹ См. заметку «Рассказывает Герберт Караян». «Музыкальная жизнь», 1966, № 23, стр. 20.

раяну, по мнению рецензента, «не хватало деревенской свежести», легкости дыхания, непритязательной простоты и наивности, «которые составляют неуывдаемую прелесть и обаяние этой бесхитростной музыки».

Да, с точки зрения такого обычного, традиционного понимания Пасторальной Караяну действительно не хватало «непритязательной простоты». В сущности, в этом произведении нет у него и «поэтического созерцания природы». Исполнение Караяном Шестой симфонии менее всего «программно-изобразительно». Караян передает в ней душевную эмоциональную атмосферу, мир человека, дух которого очищается от соприкосновения с природой. Симфония оказалась поднятой на высшую ступень этического идеала, предстала в какой-то изумительной «отрешенности» от всего низменного, как упование на лучшее, что есть в человеке. И вместе с тем в ней не было никакого отчуждения от земного, а ощущалась такая истинно бетховенская вера в духовные силы человека, которая как бы служила прямым вызовом современному нигилизму и нравственному декадансу. Такую Шестую по очищенности духа удавалось создать разве лишь Фуртвенглеру.

Мы остановились на вершинных явлениях бетховенианы XX века. Она доказывает удивительную многогранность подхода к творчеству Бетховена. Уже Вейнгартнер и Малер дали полярно противоположную трактовку его музыки. Если первый шел «в глубь» Бетховена, постигая строгую гармонию его искусства, его классицистскую стройность и интеллектуализм, то Малер черпал в Бетховене силы для своего страдавшего сердца, для борьбы с жестоким миром, чьи пороки и изъяны приковывали его внимание. Его Бетховен предстал перед слушателями в неистовой силе страстей, гневный и бичующий. В музыке композитора Малер видел к тому же трагедию сильной личности и трагедию бетховенского одиночества.

Бруно Вальтер шел «в глубь» Бетховена как романтик и художник большого сердца, которому в одинаковой степени были близки и героика и лирика искусства композитора. Его Бетховен исполнен теплоты, сердечности и поэтичности и вместе с тем острого драматизма. В отличие от Вальтера Клемперер возвысил каждую симфонию до трагедии шекспировской силы и могучего размаха, трагедии, охватывающей мир грандиозных, общечеловеческих идей Бетховена-трибуна.

Красоту духа, высочайший Этос раскрыл в Бетховене Фуртвенглер, создав недостижимые образцы «эллинистического», «аполлоновского» толкования бетховенского симфонизма.

Героический народный Бетховен стал особенно близок Абендроту, что придало творчеству этого дирижера в его последние годы особый общественный смысл. Через Бетховена Абендрот словно шел к великим гуманистическим и демократическим идеалам, возрождавшимся в Германии после фашистской ночи. И, наконец,

Караян. В трагических коллизиях современного мира он создает «своего» Бетховена — Бетховена тревоги и упований, скорби и надежды, рефлексии и утверждения. Он ищет в Бетховене нравственных устоев, и кто знает — не есть ли его Шестая исповедью собственной души, жаждущей очищения и веры в человека?

К сожалению, среди советских дирижеров мы не можем назвать ни одного «бетховениста», хотя, конечно, каждый из крупных симфонистов не прошел мимо его музыки. В 20-е годы Бетховену уделяли довольно значительное внимание Н. Малько, А. Гаук. В 30—40-е годы Бетховен часто фигурировал в программах концертов Н. Голованова, дирижировавшего его симфониями в характерной монументально-фресковой манере. К. Иванов проявил особенную активность в исполнении Бетховена в 50-е годы. Его стиль трактовки бетховенских симфоний отмечен стремительностью, напористостью, энергией.

В настоящее время относительно большое место симфонии Бетховена заняли в репертуаре Е. Мравинского и Е. Светланова. Ежегодно Мравинский исполняет по несколько симфоний великого композитора. Его трактовки Бетховена строго классичны. Железным ритмом при умеренных темпах Мравинский придает музыке симфоний торжественно-величавый и даже подчеркнуто «внеличный» характер. С «классицистской» сдержанностью звучат у него и лирические страницы. Всем этим он словно воскрешает давние, восходящие еще к эпохе 20-х годов традиции «героического» Бетховена.

Когда в памяти всплывает имя Бетховена, то прежде всего и неизменно оно ассоциируется с представлением о героико-гражданственных мотивах его творчества. Композитор-трибун, глашатай освободительных, тираноборческих идей французской буржуазной революции XVIII века, «гражданин мира», как можно было бы его назвать, обратившийся с гордым призывом ко всему человечеству: «Обнимитесь, миллионы!» — таким в первую очередь рисуется нам Бетховен. И исполнительство XX столетия в полной мере, быть может даже с силой, неизвестной предшествующему веку, отразило эту великую героическую, гражданственную направленность его музыки. (Вспомним о героических, патетически приподнятых интерпретациях О. Фрида, о трагедийно-возвышенных концепциях О. Клемперера, Г. Абендрота, о героизированном Бетховене Е. Мравинского.)

Отразило, но не ограничилось ею.

В XX веке творчество Бетховена предстало перед слушателями во всей своей многогранности. Не только героика, но и лирика, народность бетховенского искусства, его глубочайший демократизм, широта мысли, философско-идейное богатство и высочайший Этос его музыки — вот что притягивает теперь в самой сильной степени современных исполнителей в Бетховене. В слож-

ной общественной атмосфере войн и трагических конфликтов, потрясающих нашу действительность, в условиях, когда угроза новых мировых катастроф накладывает свою печать на мировоззрение и мироощущение каждого человека, в существующем еще вокруг нас мире зла и насилия, духовного распада современного капиталистического общества — в этих условиях нравственно-этическая сторона бетховенской музыки стала особенно притягательной. Как факт приходится констатировать постепенный перенос исполнителями акцента с Бетховена героического на Бетховена этического, с Бетховена действия — на Бетховена мысли. Отсюда и повышенный интерес к «последнему» Бетховену — последним сонатам, квартетам; отсюда и появившаяся у ряда исполнителей тенденция рассматривать даже сочинения предыдущих периодов в аспекте произведений, написанных на склоне жизни (М. Гринберг, И. Менухин, М. Вайман и др.).

При этом возникающие исполнительские концепции музыки Бетховена оказываются весьма различными. Если у В. Фуртвенгера Бетховен предстал в возвышенно-очищенном величии духа, то у Г. Караяна обрел черты рефлексии, подчас отрешенности и трагизма, у А. Шнабеля — мудрой «объективности», а у М. Юдиной — страстной «субъективности»; если у М. Гринберг философско-этическая сторона — мысль Бетховена — по существу, подавила сторону героическую, всецело подчинила ее себе, то у Э. Гилельса этическое начало сомкнулось с героическим, образовав нерасторжимый синтез.

Но сколько бы ни было индивидуальных различий в прочтении Бетховена мастерами XX века, их всех объединяет общий процесс интеллектуализации, столь сильный в исполнительском искусстве современности. Этот интеллектуализм в соединении с силой художественного высказывания и делает музыку Бетховена могучим оружием в борьбе с современным нигилизмом, нищетой духа, душевной опустошенностью. И в этом главное значение наследия великого классика для нашей эпохи.

О КУЛЬМИНАЦИИ В ПЕРВОЙ ЧАСТИ
ГЕРОИЧЕСКОЙ СИМФОНИИ БЕТХОВЕНА
(«НОВАЯ» ТЕМА, ЕЕ ИСТОКИ И ТРАДИЦИИ)

Третья симфония Бетховена с редким единодушием признана мировой бетховенианой как *рубежное* произведение в творческой биографии композитора, как произведение дотоле невиданной смелости, дерзновенности и вдохновенного новаторства. В ней Бетховен, по словам Серова, «как будто разом отделился от прежних форм — и задумал совсем новые. Героическая симфония и одновременные ей сочинения носят на себе печать сильного брожения новых форм, толпившихся тогда в голове Бетховена». ¹ «В этой симфонии, — писал Чайковский, — раскрылась в первые (разрядка моя, — А. К.) вся необъятная, изумительная сила творческого гения Бетховена». ² А известный советский бетховенист Н. Фишман говорит, что, приступая к сочинению Героической, Бетховен «как бы предвидел значение того открытия, которое ему предстояло сделать». ³ Н. Фишман приводит слова самого композитора, относящиеся к 1802 году, то есть ко времени появления первых набросков симфонии: «Я не вполне доволен своими прежними работами, отныне хочу избрать новый путь». ⁴

¹ А. Н. Серов. Критические статьи, т. I, СПб, 1892—1895, стр. 204.

² П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи, М., 1953, стр. 77.

³ До конца дней Третья симфония занимала особое место в сердце Бетховена. Будучи уже автором восьми симфоний, он на вопрос, какую из восьми ценит выше других, ответил: «Эройку». И на новый вопрос — как, разве не Пятую? — повторил с определенностью, не допуская и тени сомнений: «Нет, нет, «Эройку»! (см. «Книга эскизов Бетховена за 1802—1803 годы», исследование и расшифровка Н. Л. Фишмана, М., 1962, стр. 41. Для краткости именуется далее «Книга эскизов»).

⁴ «Книга эскизов», стр. 41.

Но Героическая обозначила яркую грань не только в творческом пути композитора, но и в историческом развитии симфонического мышления в целом. «...Она положила начало новому типу симфонизма — героико-драматическому».¹

Естественно, что Третья симфония всегда приковывала к себе особо пристальное внимание исследователей. Будучи много шире того материала, которым она непосредственно связана с эпохой и породившим ее временем, эта симфония воплотила героический пафос его с такой силой, что в глазах последующих поколений — вплоть до наших дней — невольно стала своего рода эталоном воплощения героического. Как справедливо отмечает Б. Ярустовский, она «неизменно рождается вновь в памяти авторов..., когда они, сочиняя музыку, обращаются к образам борьбы за гуманистические идеалы, против зла и тирании».² Более всего этим Героическая симфония обязана своему первому, «орлиному Allegro» (Серов); и по сей день захватывающему пафосом вдохновенного первооткрывательства, поражающему и удивляющему особой насыщенностью и концентрированностью новаторских решений и находок.

К их числу следует отнести и введение в разработку «новой», ми-минорной темы-эпизода, уникальной во всех отношениях. «Более столетия, — пишет Н. Фишман, — музыкальная наука с изумлением взирает на этот феномен, но не может его вполне объяснить. Как достиг здесь Бетховен того, что это «чужеродное тело» оказалось столь органичным в самом центре гигантского монумента?».³

Разгадкой этого занимались такие видные зарубежные бетховенисты, как О. Бенц, А. Лоренц, В. Рицлер, В. Корте и др. По-видимому, ближе остальных к истине был А. Лоренц, утверждавший, что «тема эта отнюдь не является столь чуждой, как это может казаться на первый взгляд».⁴ Как тему, «вобравшую в себя интонации предшествующего тематизма», рассматривает ее советский исследователь Вл. Протопопов.⁵ Наконец, в 1960 году Л. Мазель в «Строении музыкальных произведений», разбирая в общетеоретическом плане вопрос о новых темах в сонатных разработках и утверждая, что они обычно служат здесь заменой лирической сферы экспозиции, содержат ее «дальнейшее развитие, обогащение, углубление», конкретно указал (впервые в мировой

¹ Н. Николаева. Симфоническое творчество, сб. «Музыка Французской революции XVIII века. Бетховен», М., 1967, стр. 172.

² Б. Ярустовский. Симфонии о войне и мире, М., 1966, стр. 11.

³ «Книга эскизов», стр. 93.

⁴ A. Lorenz. Worauf beruht die bekannte Wirkung der Durchführung im I. Eroicasatze. — «Neues Beethoven. Jahrbuch», Augsburg, 1924, S. 170.

Цит. по статье Н. Николаевой «Симфоническое творчество» в сб. «Музыка французской революции XVIII века. Бетховен», М., 1967, стр. 179.

⁵ Вл. Протопопов. Вторжение вариаций в сонатную форму. — «Советская музыка», 1959, № 11.

бетховениане!) на связь «новой» темы в разработке Героической с последней — самой лиричной — темой побочной партии экспозиции.¹ Спустя три года вышла в свет «Книга эскизов Бетховена за 1802—1803 годы», расшифрованная и опубликованная Н. Фишманом. В процессе анализа эскизов Н. Фишман обнаружил примечательные подробности, подтвердившие органичную взаимосвязь этих тем, которые он расценил как два варианта широко понимаемой побочной партии: «первый вариант побочной партии экспозиции, вызвав к жизни «новую» тему разработки, целиком в этой «новой» растворился. В свою очередь «новая» тема, сформировавшись, «не осталась в долгу» перед побочной. В результате произошло своеобразное раздвоение: один вариант побочной темы — для разработки, другой — для экспозиции».²

Так вышеуказанное наблюдение Л. Мазеля, приоткрывшее завесу «тайны новой темы», получило новое подтверждение. Представляется лишь, что по отношению к «новой» теме в данном случае можно было бы говорить не только о «развитии, обогащении, углублении» лирической сферы, но и о том, что в Героической это развитие означало *расширение* привычных образных и жанровых границ ее и подняло лирическую сферу на *качественно новый уровень*. В. Протопопов в цитированной выше статье определяет его как «...возникновение нового характера». И в этом одно из величайших *художественных открытий* Бетховена. Художественное открытие, указывает Л. Мазель, «почти всегда может быть представлено в виде некоторого совмещения в одном предмете существенных свойств, ранее встречавшихся только порознь...».³ Одним из таких открытий Бетховена стало *совмещение* в «новой» теме характерных признаков противоположных образных сфер — *героической и лирической*, а также в сближении соответствующих им выразительных средств, противоположных по своему жанровому и ассоциативному генезису.

Известно, что интонационные сферы лирического и героического возникли и формировались как полярно противоположные, как сферы-антитезы.⁴ *Лирическое* начало, наиболее полно сконцентрированное в интонационных комплексах мотивов «скорби и страдания» и связанное по своим истокам в профессиональной музыке с жанром мадригала («выразителем индивидуалистического личного сознания»), в целом выступало как носитель идеи *субъективного*, «образа человека», его внутреннего мира. Напротив, *героическое* начало выступало как носитель идеи *объективного* и в своем генезисе было связано с элементарными интонационными

¹ Л. Мазель. Строение музыкальных произведений, М., 1960, стр. 355. Об этом указании Л. Мазеля см.: Д. Житомирский. Наука и тайна музыки.— «Советская музыка», 1967, № 5.

² «Книга эскизов», стр. 115.

³ Л. Мазель. Эстетика и анализ.— «Советская музыка», 1966, № 2.

⁴ См. об этом: В. Ронен. Театр и симфония, М., 1968, стр. 111—177.

комплексами — фанфарно-сигнальными мотивами средневекового быта. И даже получая свое художественное воплощение в самых высоких жанрах, героическое начало в общем сохранило черты «элементарности», будучи по сути своей не только внеличным, но и одноплановым. Поэтому даже в XVIII веке, как указывает В. Конен, героические темы в симфониях еще мало индивидуализированы, и даже в опере Глюк не создал «такого торжественно-героического образа, который мог бы соперничать своей художественной силой с трагедийными страницами этих же опер».¹ И лишь тогда героическая тема получила новое претворение, когда она прозвучала как тема *гражданственная*, достигнув своего наивысшего выражения в творчестве Бетховена. Произошло это потому, что для Бетховена героика уже не только абстрактный идеал. Она связана в сознании композитора с гораздо более широким, чем у его предшественников, пониманием человека, новым пониманием отношений Человека и Человечества в их реальных проявлениях, подсказанных самой действительностью, свидетелем и современником которой явился Бетховен. Героическое для Бетховена приобрело значение *непреходящего этического идеала* и одновременно человеческого деяния, совершаемого ради общества, деяния, в котором реальное напряжение борьбы слилось с *осознанной* нравственной ответственностью Человека перед обществом, приобретая значение *этического долга*.

Поэтому, преодолевая известную отвлеченность и статуарность «возвышенной, торжественной, светлой героики опер и ораторий Генделя»² и идеально-внемирскую, почти утопическую в своей олимпийской гармоничности и лучезарности героичность Моцарта, Бетховен создает новую модель героического. В ней тема гражданского подвига разрешалась «не в торжественно-прямолинейном плане, не как условная рыцарская героика, а как победа высшего нравственного начала над личными побуждениями, гражданских идеалов — над внутренним миром человека».³ Таким образом, *объективная* идея гражданского подвига оказалась глубоко пронизанной *субъективным, лирическим* началом, поднятым до уровня гражданской лирики. Героическое же, объективное по самой природе своей, что и придает ему оттенок внеиндивидуального, именно у Бетховена перестало быть безличным. Ибо, вобрав в себя лирическое начало, героика оказалась «очеловеченной».

Так, преодолевая рамки традиционного идеально героического, утверждался новый идеал Бетховена — Человек как подлинное воплощение героической идеи, запечатленной в его реальном носителе с отчетливостью, неведомой добетховенскому музыкальному искусству. В свете сказанного «новая» тема в разработке Третьей симфонии утверждает героическое как органичное, неразрывное

¹ См. об. этом: В. Конен. Театр и симфония, М., 1968, стр. 170.

² Там же, стр. 170.

³ Там же, стр. 179.

единство объективного и субъективного, как «напряженный синтез» внеличного (героическая идея) и личного (идея Человека). Это особенно проявилось в сближении и синтезе в пределах одной целостной художественной структуры, каковой является «новая» тема разработки, образных и жанровых сфер, ранее разобщенных и «не пересекавшихся».

Многоплановость темы имеет в своей основе множественность музыкально-стилистических истоков: разнородные, порой взаимоисключающие друг друга, они оказались органично сплавленными здесь в монолитном художественном единстве. Так, совершенно очевидны связи «новой» темы с *современной* композитору *немецкой бытовой* песенной культурой. Эмоциональной «общительностью» она близка многим народно-лирическим темам как самого Бетховена, так и других композиторов немецкой школы, вплоть до Брамса (для наглядности примеры в статье воспроизводятся не в оригинальных тональностях. Все последующие случаи транспонирования более не оговариваются).



Вместе с тем по своей лексике «новая» тема близка песням французской революции. Наконец, в интонациях ее своеобразно преломился стилистический пласт далекого исторического прошлого — *протестантского хора*¹ (отметим в ней опору на характерный звукоряд хоральных напевов, основное тематическое зерно которых формировалось, как правило, преимущественно в диапазоне либо верхнего тетра хорда, либо — как в данном случае — нижнего пентахорда).

История протестантского хора в немецкой музыке знала свои взлеты и падения. Возникнув на прочном фундаменте народной песни чрезвычайно широкого диапазона национальных традиций (немецкой, славянской, французской, итальянской), протестантский хорал обладал широким идейно-эмоциональным содержанием. Образно-интонационное воплощение большой выразительной силы получила в нем разнообразная гамма идей и настроений: от скорбно-лирического претворения религиозных мотивов покаяния, покорности провидению до призывов к мужеству, стой-

¹ Автор приписит благодарность В. Л. Майскому за консультации по вопросам стиля хоральной музыки, а также А. С. Стратиевскому, многочисленные советы которого автор принял с особой признательностью.

кости в борьбе, имевших отчетливо выраженный гражданственный характер.¹

Эта органичная слитность с фольклором и эмоциональная многогранность оказались залогом интонационной жизнеспособности протестантского хора. Даже в периоды своего потускнения он всегда сохранял отзывчивость к прикосновению преобразующей руки подлинного художника. Так, новую жизнь в хорал после почти вековой его застылости вдохнул своим высокоэстетическим искусством Г. Шютц. Позднее он озаряется могучим гением Баха.

Известно, что композиторы-романтики в своем увлечении фольклором, в остром интересе к национальной истории, к народно-национальным истокам отечественной музыкальной культуры, обратившись к протестантскому хоралу, открыли его новые выразительные возможности. Яркая страница в историю протестантского хора оказалась вписанной рукой Бетховена.

Претворение хоральности у Бетховена редко проявляется в виде прямых интонационных заимствований или цитат. Оно носит весьма опосредствованный характер и выступает как широкое обобщение народнопесенных истоков, различных по своим эмоционально-содержательным началам; оно проявляется в активном синтезе традиций, восходящих к эпохе Реформации, с традициями современности; оно проявляется в активном переосмыслении, «*переинтонировании*» первичных выразительных свойств хоральности. В итоге такого «переинтонирования» определенный слой напевов протестантского хора органично вошел в интонационный словарь композитора. «Новая» тема в Героической — убедительное тому подтверждение.

Представляется возможным утверждать, что одним из истоков бетховенской темы стал хоральный напев «Christ lag in Todesbanden»,² неоднократно преломлявшийся сквозь призму эпико-трагических образов духовной музыки XVII—XVIII вв. Таковы

¹ См. об этом: Р. И. Трубер. Всеобщая история музыки, часть I, М., 1956, стр. 396—399. К. Розенцильд. История зарубежной музыки, М., 1963, стр. 144—146.

² Напев протестантского хора из сборника «Энхиридион», 1524 г. (см. об этом: Альберт Швейцер, Иоганн Себастьян Бах, М., 1964, стр. 9—10). Можно назвать и другие мелодии протестантского хора, получившие преломление в творчестве Бетховена. Так, хорал «Freu dich sehr, o meine seele» называют прообразом темы радости финала 9-й симфонии (об этом пишет Н. Николаева; сб. «Музыка французской революции XVIII века. Бетховен». — «Симфоническое творчество», М., 1967, стр. 239). Добавим, что тема G-dur'ного Andante maestoso этого же финала восходит к хоралу «Alle Mencher müssen sterben». Тема же трио скерцо 9-й симфонии, как и во многом предвосхищающая ее тема трио 2-й симфонии восходят к хоралу «Allein Gott in der Hoh'sei Ehr». Перечень подобных примеров можно легко продолжить. Указанный хорал (текст М. Лютера, напев И. Вальтера) приводится по: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie IV: Orgelwerke, Band 3, Deutscher Verlag für Music, Leipzig, 1961.

Кантата № 4 Баха «Christ lag in Todesbanden», его же хоральные обработки № 5 (V), 15, 16 (VI). Отголоски этого же хорального напева в теме, открывающей Реквием Моцарта.¹ Примечательно, что и Моцарт и Бетховен воспроизводят этот хоральный напев в тех же тональностях, в которых он встречается у Баха — в d-moll'e и e-moll'e:



Отметим особо в связи с приведенной выше темой Моцарта важную подробность мелодического строения e-moll'ной темы. Казалося бы, звук ля-диез, появляющийся в третьем такте ее, должен был разрушить строгую, специфически хоральную диатонику напева. Этого не происходит: именно благодаря ля-диезу начало второго мотива напева подчеркнуто звучит как вступление нового голоса с квинтовой имитацией основного тематического ядра — совсем так, как это происходит в вышеприведенной теме Реквиема:



¹ Мы далеки от мысли придавать этому моменту преувеличенно-символическое значение. Сказанное, разумеется, не следует понимать в прямом значении — как сознательное обращение Моцарта (католика по вероисповеданию) к протестантскому хоралу. Скорее в этом можно увидеть одно из проявлений воздействия на композитора музыки Баха, чье творчество начиная с 1789 г. стало объектом самого пристального внимания и тщательного изучения со стороны Моцарта. Напомним также, что в «Волшебной флейте» Моцарт использует и подлинный напев протестантского хора «Ach Lott, vom Himmel seih' darein» (см. Кантату № 2 Баха с тем же названием). Более подробные интересные фактические данные по этому вопросу приводятся в статье: Fr. W. Sternfeld. The Melodic sources of Mozart's Most popular lied.— «The Musical Quarterly», April, 1956, Vol. XLII, № 2, p. 213—222.

Тем самым Бетховен, подчеркивая и раскрывая связь своей «новой» темы с полифонической культурой прошлого и чисто фактурными ассоциациями, обнажает ее глубинные исторические корни: по своему образно-интонационному строю е-moll'ная тема восходит к сфере *духовного реквиема*.

Но «новая» тема связана и с другими традициями протестантского хора, в частности хора, как массовой хоровой песни подчас героического характера. «Марсельезой Реформации» назвал один из таких напевов Г. Гейне.

Объективность, особая естественность подобной трактовки хоральности для слуха Бетховена, очевидно, проистекала из того, что в мажорных напевах нижний пентахорд звукоряда совпадает с обертоновым звукорядом (от 8 до 12), дающим так называемый золотой — *фанфарный* — ход.¹ Сравним, например, следующие чисто фанфарные и чисто хоральные темы, отражающиеся на один и тот же звукоряд нижнего пентахорда мажора:

а) III симфония, I ч.

б) V симфония, II ч.

в) II симфония, III ч.

г) IX симфония, II ч.

Фанфарность же в свою очередь слышится Бетховену более всего в духе массово-музыкальных звучаний своей эпохи, получивших самое полное проявление в гражданских жанрах демократического искусства, рожденного в многолюдных торжествах и шествиях революционной Франции. Поэтому фанфарность для Бетховена, как правило, даже в условиях трехдольности, устойчиво связывается с *маршевой*. Так нерасторжимо слитными оказываются *хоральность*, *фанфарность* и *маршевость* в огромном большинстве бетховенских тем. Протестантский хорал в них, овеянный преобразующим духом могучих традиций революционного

¹ Этим также объясняется особое значение «квинтовости» для мелодики Бетховена. «Квинтовость» является таким же специфическим ее свойством, как, например, «секстовость» — свойством лирической мелодики Глинки и Чайковского.

искусства современности, героизируется. Фанфарность же, в свою очередь получая новое интонационное наполнение, уходящее корнями в толщу народных истоков, обретает неведомые ранее свойства *кантиленной распевности*.

В условиях мажора этот синтез, обычно «*консонантный*», часто дает начало самостоятельному жанру — *гимну*:

а) V симфония, IV ч.

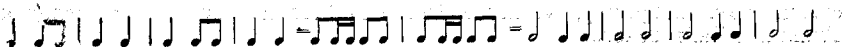
б) V концерт, I ч.

в) IX симфония, IV ч

г) Соната № 21, оп. 53, I ч

Гимническое начало в вышеуказанных темах проявляется многообразно: оно то предстает в атрибутах «военной» музыки (V симфония, V концерт), то в виде лирической, почти пантеистической пасторальности. В этом отношении особенно показательна побочная первая части «Авроры». Традиции хоральности отчетливо проявляются в ладовой структуре ее мелодической линии. Строго диатоничная, почти архаичная, она опирается в основе своей на нижний пентакорд *cis—moll*, причем тоническая функция в напеве выявлена минимально, она предельно неустойчива и потому подвижна. Эти приметы архаичности почти полностью преодолеваются в гармонизации ее: ладовой централизации напева особенно способствует строго периодичный оstinатный ритм, подчеркивающий автентичность гармонических оборотов.

Семантическое значение этого ритмического рисунка Бетховен раскроет во второй части Седьмой симфонии; в условиях минора, низкого регистра, подчеркнута неподвижного верхнего мелодического голоса он прозвучит как обобщение ударно-сопровождающего начала самого широкого диапазона — от ритма замедленной барабанной дроби до ритма массового шествия:





В побочной теме «Авроры» хоральный по своим истокам напев оказался «вплавленным» в ритмическую оправу марша. Этому синтезу более всего обязана тема своим обликом гимна-хорала.

Синтез хоральности, фанфарности и маршевости в «новой» теме более напряженный: в условиях минорности («диссонирующей» с первичной, мажорной ладовой природой фанфары) он озарен отблеском эпической драматичности. Поэтому хоральный напев, изначально восходящий к сфере духовного реквиема, в е-moll'ной теме оказывается в новых жанровых условиях: преображенный тревожно-призывной фанфарностью и упругой поступью марша, он обретает черты реквиема *гражданского*.

Хоральность в е-moll'ной теме получила глубоко современное претворение. Более того, она поразительно предвосхитила романтическую традицию *объективно-лирического* претворения этого древнего стилистического пласта. Тем самым е-moll'ная тема неожиданно оказывается близкой таким народно-лирическим мелодиям, как нижеприведенные темы Шуберта, Мендельсона, Брамса:

ШУБЕРТ. Неоконченная симфония, I ч.



МЕНДЕЛЬСОН. Шотландская симфония, I ч.



БРАМС IV симфония, IV ч.



БЕТХОВЕН. III симфония



Любопытно заметить, что все темы оказываются связанными и спецификой тембровой выразительности деревянных духовых инструментов. Основополагающая роль традиций «новой» — *гобойной* — темы здесь беспорна.

¹ По свидетельству Р. З. Фрида, этот пример приводил в своих лекциях А. Н. Должанский.

Органичность слияния героического и лирического — величайшее художественное открытие Бетховена — свойственно многим его темам. Но проявляется оно по-разному. В e-moll'ной теме это объединение, по-видимому, впервые осуществилось в условиях минора, вобрав в себя не только *пасторально-лирическое* (что свойственно мажорным темам), но и лирико-элегическое начало.

Жанровая и стилистическая многоликость темы проявилась и в исключительно оригинальной композиционно-драматургической функции, а также и в ее интонационных связях с тематическим материалом Allegro.

Смысловая завершенность и внутренняя «независимость» темы от контекста целого поистине поразительны. Но при этом столь же поразительна органичность ее интонационной впаивности в звуковую концепцию целого.

«Новая» тема, несомненно, занимает вершинное положение в цепи лирических фрагментов Allegro, ибо в ней концентрируются *все* признаки лирического, ранее рассредоточенные в *разных* темах. Укажем на важнейшие среди них.

Для вводной и основной побочных тем примечательна следующая особенность их ладового развития: мажорные в своей основе, обе темы в момент каданса, совпадающего с кульминацией построения, вторгаются в противоположную ладовую сферу. Так намечилось, но не состоялось *минорное* завершение вводной побочной и, напротив, состоялось — вопреки наметившемуся мажорному — в основной побочной; указанный экскурс в сферу минора, характеризующий лирические страницы экспозиции, венчает «новая» тема — первая последовательно минорная лирическая тема Allegro.


Этот процесс находит свое отражение и на уровне модификации мелодической кадансовой формулы, связывающей все лирические темы.

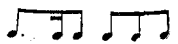
Так, во вводной побочной момент утверждения *мажорного* варианта окончания темы фиксируется постепенно нисходящим мелодическим оборотом от шестой ступени к тонике. Он звучит fortissimo, в tutti всего оркестра и выполняет функцию мелодического завершения целого, мелодического обобщения его.

Ладовое развитие основной побочной в целом отчетливо направлено в сферу мажора. Реальность мажорного завершения ее и подчеркивает кадансовая формула вводной побочной. Однако завершается основная побочная неожиданно *минорно*, что и фиксируется модификацией отмеченной выше кадансовой формулы: теперь минорная, в объеме квинты, она звучит *più* как одинокая реплика флейты. И этот мелодический оборот — нисходящее поступенное движение от квинты к тонике — оказывается в самой сердцевине интонационного зерна «новой» темы (для наглядности все темы приведены в одной тональности):

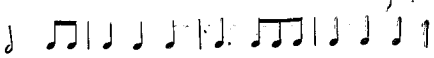


Укажем также на характерное для рассмотренных лирических тем стремление «сдвинуться» с сильной доли. Они начинаются со слабой доли такта, продолжительным плавным затактом. Последовательно проведенная, эта ритмическая фигура объединяет группу тем и на определенном структурном уровне представляет за них. Она же связывает темы с «новой»; последняя также начинается со слабой доли и к тому же сопровождается остиной ритмической фигурой синкоп.

Связана «новая» тема с лирическими темами экспозиции и своими жанровыми признаками. Так, хоральная основа ее — как и первой побочной — жанрово «уточняется» как *хоровая песня*. Как и во всех лирических темах Allegro, в ней присутствует *танцевальное начало*¹. В этом плане опять же интересны связи «новой» темы с первой побочной, раскрывающие их общий жанровый исток, весьма ощутимый, несмотря на очень опосредствованное преломление — жанр *сицилианы*, пасторально-лирического танца. Для последней, как известно, характерно (помимо ритмической фигуры ) сопоставление двух ритмиче-

ских мотивов — неравных и равных длительностей .

Такое сопоставление выдержано в первой побочной соотношением ритмических рисунков ее сильных и слабых тактов

 Подобный же рисунок, но только

«в обращении»,  вкрапливается

в «новую» тему как «ответ» сицилианы, весьма удаленной

¹ Напомним, что многие проникновенно лирические темы Бетховена нередко оказываются вплавленными в упругую ритмическую оправу танцевальных и маршевых жанров. Этим — наряду с хоральными истоками мелодики — в значительной мере объясняется «объективный» характер лирического у композитора, здесь же истоки его «героической лирики».

от своего жанрово первозданного прототипа и скорее связанной с традициями ее баховской интерпретации.

Вообще, первичные признаки *пасторальных* жанров, которыми так или иначе отмечены лирические темы побочной партии, в значительной мере присущи «новой» теме. Они ощутимы и в тембре гобоя (столь гармонирующего с приметам сицилианы), и в певучей линии мелодического рисунка, пронизанного выразительными малосекундовыми оборотами, концентрирующими в себе скорбно-элегическое начало. Действительно, эта нежная и печальная тема («горестная жалоба сердца», по выражению Р. Роллана) — почти пасторальное *lamento*. *Почти* — ибо другой своей стороной она обращена к сфере *героических* образов.

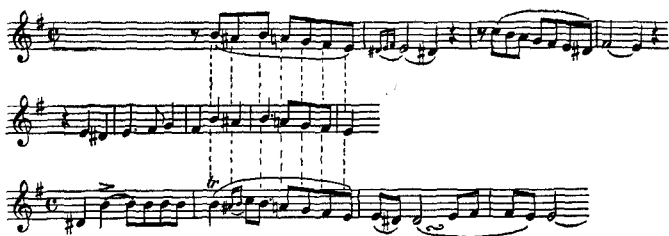
Если бы не открытый минорно-элегический оттенок, данную тему можно было бы поставить в ряд с другими трехдольно-маршевыми темами¹ Бетховена. Маршевость в широком понимании проявляется здесь в особом значении простоты и четкости, восходящем к строгим и монументальным формам вокально-оркестровых композиций революционно-героической песни, гимна, кантаты. Отсюда рельефность, чеканность и напевность мелодики, простота и четкость фактуры и ритма, вертикалей и мотивного строения.

Показательно в этом плане сопоставление «новой» темы с такой, например, как рельефно вылепленная героико-драматическая главная тема первой части Третьего концерта для фортепиано с оркестром. При ближайшем рассмотрении e-moll'ная тема оказывается близкой этой отмеченной чертами волевой собранности и энергичной суровости теме концерта:



Отметим и весьма примечательную подробность мелодического развития «новой» темы: выразительные возможности нисходящих малосекундовых оборотов, которыми насквозь пронизана ее мелодическая линия, ни разу не реализовались в комплексе «интонации вдоха». Эта особенность «новой» темы рельефно выступает при сравнении ее теперь уже с одной из лирических модификаций вышеприведенной темы фортепианного концерта:

¹ Этому в большой мере способствует характерный для мелодики маршевых тем Бетховена «квинтовый остов», служащий основой и e-moll'ной темы.



Развитие последней направлено к «интонации вздоха», приносящей в тему концерта элемент чувствительной патетики, от которого полностью — несмотря на сходство, даже почти тождественность мелодического рисунка — свободна «новая» тема Героической. Приметы же маршевой военной песни проступают в ней весьма определенно.

Именно этим е-moll'ная тема и оказывается близкой главной фанфарной теме. Через их разнообразные связи впервые Allegro обнаруживается и подчеркивается единство героического и лирического начал. Так, теме эпизода неизменно сопутствует ритм синкопы (противостоящего мотива), ее гармоническая структура (двухтакт тоники — двухтакт доминанты) кристаллизуется в фанфарной теме заключительной части экспозиции, а в мелодическом контрапункте виолончелей рельефно очерчен минорный остов фанфары:



И, наконец, внутренняя смысловая связь этих столь далеких тем проявляется в соотношении тональностей, олицетворяющих представленные здесь образные сферы. Es-dur — тональный символ героического, е-moll — в контексте Allegro — крайняя тональная сфера-антитеза, тональный символ «самой лирической» темы. Но как в последней устанавливается единство этих образных сфер, так опосредствованно отражается оно в мелодической близости их тональных выразителей — однотерцовых¹ Es-dur и е-moll. Через мелодическое родство их выявляется органичная сопряженность тем-антиподов: из самых глубин лирической темы е-moll как бы вырастает фанфарный мотив главной темы, и —

¹ Об однотерцовых тональностях см.: Л. Мазель. О расширении понятия одноименной тональности. — «Советская музыка», 1957, № 2.

что особенно знаменательно — в своей исконной тональности, Es-dur¹:



И в Героической фанфара лишь «за кулисами» е-moll'ной темы, но знаменательно, символично, что путь к одному из решающих преобразований главной героической темы симфонии наметился в недрах ее самой скорбно-лирической темы. «Являясь конечным звеном в цепи лирических образов,— справедливо писал И. Рыжкин,— «эпизод» разработки приобретает активно героические черты. Развитие лирического начала возвышает его до уровня героики, устанавливается сложное, но вполне органическое единство лирического и героического».¹

Таким образом, «новая» тема служит по отношению к предыдущему материалу и переломным моментом развития, и смысловым итогом его, то есть в некотором отношении *смысловой кульминацией*.

Принято считать кульминацией первой части Героической раздел разработки, начинающийся после фугато и непосредственно предшествующий появлению «новой» темы. Существует и иная точка зрения. Так, В. Конен, говоря о е-moll'ной теме, замечает: «Эта нежная и печальная музыка резко контрастирует с мятежной главной темой. И именно она является кульминацией предшествующего мощного нагнетания»². Заметим, что в вышеприведенных точках зрения в качестве кульминации отмечается вершина в развитии *одной* из ведущих драматургических линий: либо линии героического начала (как в первом случае), либо лирической (как во втором). Напряженная взаимосвязь этих узловых точек симфонического развития остается в таком случае нераскрытой.

Нам представляется, что в Третьей симфонии Бетховен пришел к новому, *новаторскому* решению кульминации, *объединившей* ведущие драматургические линии произведения. С этой точки зрения, как нам кажется, здесь следует говорить о невиданно грандиозной по своему размаху и воздействию, широко понимаемой *кульминационной зоне*, разумея под последней не только точку наивысшего напряжения, но, прежде всего момент максимального проявления и обнажения интонационной сущности произведения. *Первая* фаза кульминационной зоны (после фугато) — это генеральная трагедийная кульминация, кульминация самого *драматического действия*. Как обобщение и осмысление его предстает *вторая, логическо-смысловая, «тихая»* кульминация — «новая» тема.³

Подобное «соседство двух различных по характеру и функции кульминаций» Л. Мазель отмечает в качестве особенности

¹ И. Рыжкин. Взаимоотношения образов в музыкальном произведении — «Вопросы музыкознания», т. I, вып. 2. М., 1955, стр. 209.

² В. Конен. История зарубежной музыки, М., 1958, стр. 311.

³ Дальнейшее развитие и обогащение этого композиционно-драматургического приема у Бетховена — в разработке первой части Пятой симфонии: логическо-смысловая, «тихая» кульминация ее оказывается в центре кульминации драматического действия.

драматургии первой части Шестой симфонии Чайковского.¹ Характеристика кульминационной зоны этой симфонии, данная Л. Мазелем, позволяет в самых общих чертах сопоставить и сравнить ее с кульминационной зоной Героической.

Так, первая кульминация в обоих случаях — критический момент действия, это, пользуясь словами Л. Мазеля, «катастрофическая» развязка событий». Л. Мазель отмечает также широкое использование у Чайковского «гармонии ужасов и катастроф» — уменьшенного септаккорда, усиленного до значения уменьшенного лада. Аналогично использовалось это же средство и у Бетховена, причем у него уменьшенный септаккорд на гребне развития модифицируется в такой крайне диссонирующий комплекс эпохи классицизма, как неаполитанский квинтсектаккорд. Своей фонической жесткостью, неустойчивостью ритма и гармонии этот фрагмент Героической, воплощая подлинно трагедийный пафос, вызывает вместе с тем и совершенно конкретные программно-изобразительные, например батальные, ассоциации (битва, гибель героя и пр.).

Второй, резюмирующий кульминационный эпизод Allegro симфонии Чайковского Л. Мазель сравнивает по драматургической функции с «эмоционально насыщенным монологом главного героя драмы после «генеральной катастрофы», монологом, в котором герой обобщает трагический смысл происшедших событий... К тому же, хотя этот эпизод подготовлен всем предшествующим развитием... он звучит как тематически самостоятельный, новый, свежий...²

Аналогичные функции выполняет, появляясь в подобной же ситуации, и вторая, смысловая кульминация в Allegro Героической. Отметим, что в обоих Allegri сходна и предыстория тематического материала кульминационной зоны. В первых фазах ее представлен трагедийно преобразованный материал главных тем, во вторых — побочных.

Правда, в кульминации Героической это трагедийное преобразование не коснулось самого важного элемента главной темы — фанфары, тогда как в Патетической симфонии Чайковского происходит роковое столкновение именно основных элементов ведущих тем, ранее всегда разъединенных: гармонизованный уменьшенным септаккордом мотив главной темы, звучащий в tutti всего оркестра, и «мотив стенаний» как трагическая изнанка основного мотива побочной (примечательно их звуковысотное тождество — в экспозиции и в кульминационной зоне). И хотя самый характер этих кульминаций у Чайковского отличается такой силой драматической, почти сюжетно-сценической конкретности, ка-

¹ Л. Мазель. Две заметки о взаимопроникновении оперного и симфонического принципов у Чайковского. — «Советская музыка», 1958, № 9.

² Там же, стр. 73.

кой не знала ранее симфоническая музыка, хотя сопоставление их носит обостренно трагедийный характер — при всем этом Allegro Героической в отмеченной кульминационно-драматургической особенности в известной мере явилось прецедентом первой части Патетической Чайковского.¹

Поистине удивительна бетховенская устремленность в будущее, могучая сила провидения, сила новаторского использования, преобразования и преодоления традиции. Е-moll'ная тема, сохранив свою преемственную связь с эпизодическими — лирическими — темами предшествующих сонатных Allegri и выполнив аналогичные, то есть традиционные функции (например, контрастирования, «развития, обогащения, углубления» логической сферы) в Героической, в то же время выросла до значения логическо-смысловой кульминации всей композиции. Подобная *полифункциональность*, то есть в определенном отношении «необычность» е-moll'ной темы отразилась и в необычной судьбе ее: она, чего ранее никогда не знали новые эпизодические темы сонатных разработок, четыре раза проходит в Allegro, образуя своего рода самостоятельную композицию — вписанный в сонатную форму «рассредоточенный вариационный цикл».² Заметим, что в последней, f-moll'ной вариации цикла (кода первой части) раскрывается *прямое* интонационное родство е-moll'ной темы с главной: в последней за границей фанфарного мотива складывается интонационный тезис этой «самой лирической» темы симфонии:



Таким образом, тема-эпизод в Героической проявляет себя одновременно и как самостоятельное, *новое* тематическое образование и как построение, *трансформирующее* прежний тематизм. Характер же ее связи с основными темами, олицетворяющими образные сферы-антитезы симфонии, позволяет рассматривать

¹ Отметим, что в творчестве Чайковского получили свое продолжение и другие композиционные приемы Бетховена. Напомним среди них такие «выразительные», как аналогичные драматургическая и конструктивная функции вступлений в Патетической сонате Бетховена и Четвертой симфонии Чайковского. Отметим и примечательное в этом случае совпадение тональной структуры сонатных экспозиций: в обоих случаях темы побочных партий проходят в тональности, одноименной к параллельной (с-moll — es-moll у Бетховена, f-moll — as-moll у Чайковского).

² Термин Вл. Протопопова. См.: Вл. Протопопов. Вторжение вариаций в сонатную форму. — «Советская музыка», 1959, № 11; см. также «Вариационные процессы в музыкальной форме», М., 1967.

«новую» тему как своего рода образную, интонационную и жанровую медианту. Ее «медиантовые» свойства закономерно реализовались в ответственной и необычной композиционной функции темы — функции *прерванного каданса высшего порядка*.¹

В самом деле, фанфарная тема, олицетворяя героическое начало симфонии, выступает в ней как *тема-тоника*. Эта тоническая функция ее, значительно поколебленная многообразными модификациями темы, восстанавливается лишь *после* появления «новой» темы, когда фанфара — впервые в разработке — вновь обретает мажорную окраску. Но фанфарная тема, как и тональность ее C-dur, изумительно естественно появляющиеся после темы-эпизода, были максимально подготовлены еще первой кульминацией разработки: фанфара — развитием противостоящего мотива, C-dur — направленностью гигантского гармонического нарастания, в котором все определеннее вырисовывалось его значение как итоговой тональности. Реальность наступления последней, с такой тщательностью подготовленной и «всесторонне аргументированной», не вызывает сомнений: тонический квартсекстаккорд C-dur венчает, казалось бы, грандиозное ффоническое и гармоническое crescendo первой кульминации. Ожидаемая тоника, однако, не наступает: путь к ней лежит через e-moll'ную тему. Фанфара и C-dur появляются лишь *после второй* кульминации, только через «прерванный каданс», функцию которого в композиции целого и выполняет «новая» тема.² Во многом близкая главной, она еще более активизирует ожидание ее и придает большую смысловую остроту моменту утверждения последней в тоническом значении.

И фанфара, и C-dur появляются после «новой» темы как своего рода «выполненный долг» — небольшой мелодической модуляции оказалось достаточно, чтобы вернуться к ним. Этот долг не был бы возмещен с такой легкостью, не будь e-moll'ная тема «полифункциональной», *медиантовой* в своей образной, жанровой и интонационной сущности.

Следовательно, выполняя в Allegro Героической функцию логического «резюме», функцию второй, «тихой» кульминации, «новая» тема не выключается из непосредственно драматического действия. Именно вследствие бифункциональности оказалось не-

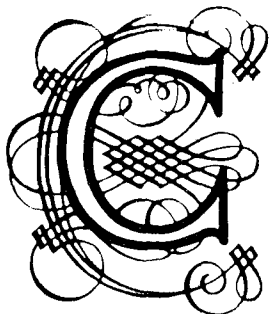
¹ В этом проявляется характерная для Бетховена «проекция» функциональных соотношений, сложившихся в сфере звуковисотности, на другие (незвуквисотные) уровни художественного целого. Это явление можно рассматривать как проявление общего принципа «концентрированного воздействия», сформулированного Л. Мазелем.

² Позволим себе такую аналогию: подобно тому, как в гармоническом прерванном кадансе в трезвучии VI ступени удваивается терцовый тон ради подчеркивания ее структурной близости, общности с тоникой (ведь она почти тоника), так и в «новой» теме «удваиваются» признаки искомой темы-тоники: мелодизированный вариант ее, «спрятанный» в глубине фактуры и Es-dur'ный контур ее в недрах верхнего голоса (см. вышеприведенные примеры 11, 12).

обходимым и возможным перемещение ее из коды — *обычной* зоны вторых кульминаций — в разработку, «драматургический эпицентр» всей композиции.

Лишь *последнее* (четвертое!) проведение «новой» темы приходится на коду, однако и здесь традиционная функция ее значительно обогащается. Она появляется и как тема-реминисценция и как последняя, *заключительная* вариация цикла, в финале которого раскрывается, как указывалось выше, интонационный генезис темы.

В заключение, вернувшись еще раз к возникшему сопоставлению Героической и Патетической Чайковского, заметим, что у Чайковского смысловая кульминация провозглашается *fortissimo*, как впоследствии патетическое «провозглашение истины» в развернутых первых частях симфоний Шостаковича. У Бетховена же этот смысловой итог — *тихая* кульминация (в *piano*). Но в ней отдаленно предвосхищается то, что потом полным голосом будет сказано Чайковским и Шостаковичем.



НАРОДНО-ЖАНРОВЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В СТРУННЫХ КВАРТЕТАХ БЕТХОВЕНА

реди великих композиторов прошлого трудно найти такого, который оказал бы столь широкое, длительное и прочное воздействие на искусство последующих эпох, какое сумел оказать Бетховен. Границы этого воздействия, простирающиеся от романтизма и национальных школ XIX века до современных новейших течений, «уходят» в будущее. Стало обычным характеризовать музыку Бетховена приметами позднейших музыкальных явлений, говоря, например, о «шумановской причудливости» или «брамсовской самоуглубленности» отдельных ее страниц. А жизнеутверждающий дух бетховенского искусства, его гуманизм, всепроникающая народность, неукротимый революционный темперамент вызывают желание и сейчас повторить восторженное восклицание Б. В. Асафьева: «Бетховен с нами, с нашей современностью».¹

Широкое и длительное воздействие музыки Бетховена обусловлено как теснейшими связями его искусства с народно-бытовой интонационной стихией эпохи, так и гибкостью, многосторонностью отражения народно-жанровых элементов.

Музыкальный быт многонациональной Вены и ее живописных пригородов, где наряду с немецкой и австрийской песней рука об руку шла славянская и венгерская, где широко звучала итальянская и французская музыка, — вот среда интонаций, очень живо и явственно повлиявшая на формирование бетховенского творчества. Подчеркивая реалистическую основу музыки Бетховена, ее теснейшие связи с интонационной стихией

¹ Б. В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, Л., 1963, стр. 285.

эпохи, Б. В. Асафьев писал: «Бетховен — ... убедительный пример того, как отражается действительность через интонацию; в этом сила его искусства как искусства, реальностью обоснованного».¹

Струнные квартеты — та область бетховенского творчества, которая, казалось бы, в силу самой специфики камерного жанра, отличающегося тенденцией к индивидуализации, даже «интеллектуализации» содержания, могла бы быть наиболее удаленной от народной и бытовой музыки. Но тем более показательны народно-жанровые элементы квартетов Бетховена, убеждающие нас в прочности и широте жизненных основ его искусства.

Квартеты Бетховена, подобно его сонатам, создавались на протяжении всей жизни композитора: они охватывают четверть века творческой биографии Бетховена и в полной мере дают возможность проследить эволюцию его стиля. В настоящем очерке основное внимание направлено на выявление связей тематизма квартетов с народной и бытовой музыкой, вопросы же эволюции стиля затрагиваются лишь косвенно.

Искусство Бетховена опиралось на разнообразные музыкальные народные жанры его эпохи. В первую очередь здесь следует назвать современную композитору немецкую и австрийскую песню: шуточную и лирическую, солдатскую и охотничью, песню-балладу и песню-танец. Бесспорно, основные черты ее стиля — простота мелодического рельефа, ясная тонико-доминантовая основа, периодичность ритмики, «квадратность» структуры, гармонический склад многоголосия в хоровых песнях — оказали воздействие на формирование бетховенского тематизма.²

Народные жанровые элементы входили в музыку Бетховена не только из песни. Фактором теснейшей связи музыки квартетов с тогдашним бытом явился ритм народных и бытовых танцев, и в первую очередь лендлера и контрданса. Воздействие подобной ритмики прослеживается от первых до последних опусов. Особое внимание композитора к ритмической энергии народного танца вполне естественно: известна ведь определяющая, организующая роль ритма в действенной, волевой бетховенской музыке.

Наиболее заметно в музыке Бетховена воздействие ритмики австрийского лендлера. Наряду с итальянской вольтой его считают одним из предшественников вальса. Трехдольное движение лендлера с его то кружащимися, то «втаптывающими» (основанными на повторе звуков) мелодическими фигурами, с широким использованием движения по тонам аккорда — типа гармонической фигурации — характерно также для многих австрийских и немецких народных инструментальных и песенных мелодий, для альпийских йодлеров. Бетховеном написано несколько сборников

¹ Б. В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, Л., 1963, стр. 375

² См. об этом в сборнике: «B ee thoven. Zentenarfeier», Wien, 1927. s. 329. R. G e n t e b r u c k. Aber die Mehrstimmigkeit im österreichischen Volksgesang.

танцевальных пьес, дающих ясное представление о лендлере, — «Ländlerische Tänze», «Mödlinger Tänze», «Sechs Deutsche». Создавались они часто по заказу городских и деревенских музыкантов и отличались простотой и незатейливостью. Воздействие вальсовой ритмики на музыку Бетховена по сравнению с воздействием лендлера менее значительно, оно дало себя знать преимущественно в позднем периоде его творчества.

Грань, отделяющая австрийский лендлер от венского вальса, достаточно условна. В этом отношении следует указать на более позднее распространение вальса; на близость лендлера крестьянской, а вальса — городской культуре. В данном очерке представляется важным охарактеризовать (в самых общих чертах, разумеется) различия эмоциональной настроенности и типов движения. Сравнивая лендлер и вальс, отмечают обычно некоторую «приземленность» лендлера: четкую внутритактовую пульсацию, краткость мелодических фраз, обилие «тяжеловесных» фигур в мелодии; плавная размеренность соседствует здесь с уравновешенностью формы. Движение вальса порывистее и полетнее. Определяющей является в нем тактовая, а не долевая (внутритактовая) пульсация. Отсюда гораздо большая широта дыхания, парящий, протяженный характер мелодики, большая плавность и большая стремительность, что и создает романтический склад движения. Пожалуй, не будет ошибкой сказать, что лендлер — танец патриархальной, дореволюционной и донаполеоновской эпохи. Вальс же оказался яркой эмоциональной реакцией на грандиозные исторические потрясения: его распространение и расцвет тесно связаны с эстетикой романтизма.

Есть еще один жанр бытового танца, который, как и лендлер, явственно отражен в тематизме квартетов, в частности opus'a 18. Это жанр контрданса, получившего в XVIII веке широчайшее распространение во всех странах Европы. Происхождение контрданса недостаточно выяснено. Большинство исследователей считают его родиной Англию. В современной литературе есть указание на родство контрданса с некоторыми венгерскими танцами стиля вербункош.¹

Преобладающее движение контрданса — оживленное, двухдольное. Это веселый простонародный танец, обычно завершающий деревенские торжества. Рисунок его мелодий крайне незатейлив: для них характерны задорные, энергичные концовки; озорные, подчеркнутые мелодическим скачком, синкопы; оживленный разбег перед акцентированным, «притопывающим» мотивом.

В приводимом примере мелодии (а, б), взятые из сборника Бетховена «12 контрдансов», сопоставлены с танцевальной мелодией (в), звучавшей, по свидетельству Карла Черни, на венском

¹ Йожеф Уйфалуши. Венгерские аспекты финала Героической симфонии. В сб. «Музыка Венгрии», М., 1968, стр. 93—110.

Пратере («Harmonienmusik») в начале XIX в.¹, а также с мелодией контрданса (г), приводимого Т. Васильевой-Рождественской:²



Для характеристики «сквозного» значения двухдольных танцевальных ритмов у Бетховена, ритмов, несомненно порожденных сферой народно-бытовой музыки, достаточно сопоставить фрагмент из раннего «Рыцарского балета» (1791 г.) — № 2, «Deutsches Gesang» с танцевальной темой из финала Четвертого концерта, с музыкой трио из скерцо Шестой симфонии (1808 г.), с основной темой финала Сонаты ор. 79 (1810 г.), наконец, с «венгерско-славянским» скерцо квартета ор. 130 (1825 г.). Везде эти двухдольные ритмы отмечены народно-жанровым складом.

Характерной немецкой разновидностью контрданса является так называемый гротфатер, где двухдольность дана в рамках сложного размера $\frac{6}{8}$, причем ритмика нередко активизирована пунктиром. Возвышенно-героизированное отражение этой ритмики находим в первой части Седьмой симфонии и в финале Пятого концерта.

Известно, какое большое воздействие оказала на формирование бетховенского стиля музыка французской революции — ее героическая песенность, ее гимны и марши. В наибольшей степени это воздействие проявляется в симфоническом творчестве, в фортепианных сонатах, и значительно меньше в струнных квартетах. Однако и здесь в ряде случаев энергичная маршевая ритмика участвует (как составной элемент) в создании народно-героических образов.

¹ См. статью: Gunter Kraft. Beethoven und das Volkslied; в сборнике L. v. Beethoven. Eine Festgabe zum Gedenkjahr, Erfurt, 1952, S. 42.

² Т. Васильева-Рождественская. Историко-бытовой танец. «Искусство», М., 1963.

Широкое претворение в музыке Бетховена (особенно в среднем и позднем ее периодах) получили славянские элементы. Сюда можно отнести как танцы славянского происхождения, распространенные в венском быту, — мазурку, полонез и польку, так и славянскую песенность.¹ Последняя входила в творчество Бетховена не только фольклорными мелодиями, в частности мелодиями русских песен (использованными в квартетах ор. 59 и включенными наряду с польскими и украинскими в собрание «Песни разных народов»), но и хорватскими мелодиями, введенными по утверждению Ф. К. Кухача, в Пасторальную симфонию.² Интонациями славянской, преимущественно польско-украинской, песенности проникнуты многие оригинальные темы Бетховена, многократное подтверждение чему мы находим в музыке квартетов.

Наряду со славянскими жанрово-интонационными элементами в музыке Бетховена часто присутствуют элементы венгерские. В частности, достаточно ясно ощутимо воздействие венгерского героического марша стиля вербункош.

Пристальное внимание выказал Бетховен к шотландской и ирландской народной музыке, о чем свидетельствуют известные песенные циклы. Воздействие шотландской песенности в музыке квартетов особенно заметно в темах взволнованно-повествовательного, балладного склада.

Ощутимы в творчестве Бетховена и итальянские национальные элементы. Они ярче всего проявляются в широкой экспрессивной кантилене (особенно в поздних произведениях) и в стремительных, «огненных» ритмах тарантеллы.

На наш взгляд, обращение Бетховена к различным в национальном отношении интонационным и жанровым истокам объясняется не только и не столько многонациональным характером культуры Австро-Венгрии, а естественно вытекает и из объединяющей народы этики, выраженной гордым призывом Девятой симфонии: «Обнимитесь, миллионы!».

В связи с множественностью национальных и жанровых истоков стиля Бетховена, естественно, встает вопрос: каковы же пути претворения народных жанров? Каков — пусть в самых общих чертах — метод обращения композитора с народно-бытовым материалом? И, наконец, как проявляет себя этот метод в музыке струнных квартетов?

Известно, что цитирование подлинных фольклорных мелодий не было характерно для Бетховена. Но даже в том случае, когда фольклорная цитата наличествует или, как в Русских квартетах, даже указана самим композитором, она чаще всего не остается

¹ Показателен в этом отношении Полонез Бетховена до мажор, ор. 89.

² В уже цитированном сборнике «Beethoven. Zentenarfeier» на стр. 111—115 см. статью: Bozidar Sirola (Zagreb). Haydn und Beethoven und ihre Stellung zur Kroatische Volksmusik, опирающуюся на работу: Fr. Ksava. Kuhac Beethoven i hrvatske narodna popijevke. Prosvjeta, 1894, 17—19.

застывшей инкрустацией, а выполняет роль живого и гибкого материала, с которым композитор обращается достаточно свободно.¹

Наиболее явная и прямая связь между народно-жанровой сферой и творчеством Бетховена возникает в том случае, когда композитор в своем тематизме воспроизводит основные и определяющие черты народного жанра, когда музыкальные образы его произведения находятся в том же русле, что и породившая их жанрово-бытовая сфера.

Характерные примеры сближения с жанром Lied мы находим в песенном тематизме квартетов ор. 18, ровесников Первой и Второй симфоний.

Простосердечие и эмоциональная открытость, светлый взгляд, обращенный в окружающий мир, — эти свойства квартетов ор. 18 во многом определяются большой ролью народных образов, интенсивно выраженными чертами песенности. Как правило, тематизм, близкий к жанру песни — Lied, возникает в области побочной партии заглавного сонатного аллегро или в жизнерадостных финальных рондо. О близости к жанру Lied говорят краткая и ясная строфическая форма этого тематизма, диатонический склад мелодики, «расцвеченной» в отдельных случаях ладовой переменностью, иногда воспроизведение характерного для народного искусства диалогического изложения. Очень типична в этом отношении главная тема финала из Квартета ор. 18, № 2. По изложению она представляет собой веселый хоровой диалог, где фразам «солиста» отвечают дружные «хоровые» реплики:



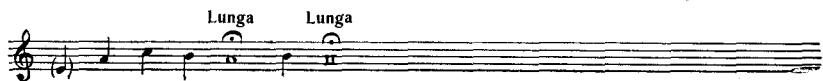
¹ Приводим краткий перечень цитированных и свободно развитых Бетховеном народных мелодий: квартет ор. 18, № 4, I часть, побочная партия — песня «Es waren zwei Königskinder»; Септет ор. 20, тема вариаций — песня «Die Losgekaufte»; Соната ор. 53, финальное рондо — рейнская детская песня; квартеты ор. 59, № 1, финал — русская песня «Ах, талан» и ор. 59 № 2, скерцо — «Слава»; Пасторальная симфония, I часть,

Отчетливо выраженными приметами песенного жанра отличаются также простодушно-лукавая до-мажорная тема побочной партии из первой части Третьего квартета, ор. 18, а также минорная тема балладного склада из первой части Квартета ор. 18, № 5.

Поразительное по чуткости воспроизведение склада белорусско-украинской жатвенной песни находим во второй части Квартета ор. 59, № 3 — последнего в цикле так называемых Русских квартетов.¹ Песенная тема выполняет здесь роль припевного построения, завершающего музыку взволнованно-повествовательного, балладного характера. Трижды без малейших изменений, в одной и той же тональности звучит эта печальная тема, впечатляя проникновенными, скорбными интонациями причета. Можно предположить, что мелодика белорусско-украинской песни (в отличие от русских песен, заимствованных из «Собрания» И. Прача) была воссоздана Бетховеном на основании непосредственных слуховых впечатлений (композитор мог слышать ее у князя Разумовского). На высказанную мысль наводит то обстоятельство, что мелодия, звучащая в *Andante con moto quasi Allegretto*, не совпадает буквально ни с одним из зафиксированных вариантов этого типа жатвенных песен, но по своему ладо-интонационному строю глубоко им родственна.²

(*Andante con moto quasi Allegretto*)

Квартет, ор. 59 № 3, II ч



Каб па мо — рю, мо_рю си — ни — му ля_ле_і_щ мо_ря, ля — ле — щь



Ой, я і_ду до — ро — гой

главная тема — хорватская мелодия «Reigen»; Соната ор. 90, финал и соната ор. 110, скерцо — силезская песня «Ich bin liederlich».

Мы не упоминаем ирландские и шотландские песни, а также различные произведения, вошедшие в собрание «Песни разных народов».

¹ На связь бетховенской темы с типом белорусско-украинских жатвенных песен автору данной статьи указала Л. С. Мухаринская.

² Данная белорусская песня взята из статьи З. Эвальд «Социальное переосмысление живых песен белорусского Полесья», — «Советская этнография», 1934, № 5.

Достаточно часто Бетховен обращается к жанру лендлера, сохраняя его выразительность во всей простоте и непосредственности. Так, например, отчетливо приближается к жанру лендлера музыка трио из менуэтов в квартетах № 4 и № 5 из оп. 18. Ей свойственна спокойная размеренность с оттенком несколько юмористической важности, типичная для крестьянского танца. Интонационная сторона (особенно «кружащиеся» мотивы) и закругленная форма (трехчастная) также характерны для бытовых танцевальных миниатюр. Кстати сказать, традиция включения лендлера в трио менуэта идет еще от Гайдна (примером может служить трио менуэта из Десятой Лондонской симфонии D-dur).

С приемом «воспроизведения жанра» мы встречаемся на протяжении всего творчества Бетховена. Однако художественный смысл этого приема различен в разные периоды жизни композитора. Как показывает анализ музыки струнных квартетов, в ранневенский период жанровость была проявлением эмоциональной открытости, светлого взгляда на окружающий мир, то есть свойств, в большой мере присущих квартетам оп. 18.

Иное, чисто драматургическое значение имеет воспроизведение славянской песни-причета в третьем из Русских квартетов, созданном в центральный период творчества. Скорбная статика песенной темы возникает как необходимый итог, как завершение романтически взволнованной, тревожно мятущейся балладной музыки.¹

В позднем периоде творчества претворение народных жанров, как нам представляется, имеет своеобразный смысл: это как бы попытки вернуть потускневшее ощущение радостной полноты и гармоничности мироощущения.

Многokrатно обращается Бетховен к австро-немецкому лендлеру в поздних квартетах. Думается, что его плавные и «округлые» ритмы, простота и безыскусственность имели притягательную силу для больного, одинокого композитора: с ними словно входило в его музыку дыхание далекой юности, «приближались» дорогие ему образы сельского народного быта.

Таковы *Alla danza tedesca* — четвертая часть из Квартета оп. 130, трио из скерцо Квартета оп. 132, главная партия первой части Квартета оп. 127.

Тема изящного скерцо-лендлера (*Alla danza tedesca*) имеет некоторое сходство с *Presto alla tedesca* Сонаты оп. 79, но более проста, менее динамична и затейлива по структуре.² Шеневольф утверждает, что Соната оп. 79, финал которой построен на несколько измененной теме юношеского «Рыцарского балета», была

¹ По своей функции песенная тема играет роль дополнения к главной партии сонатной формы.

² Она основана на принципе парной периодичности (a b a b), а не симметрии, как в сонате (a b b a).

написана воспоминаниями юности.¹ Вероятно, это утверждение можно распространить и на образы, рождаемые скерцо-лендлером из Квартета ор. 130.

Поразительна кода, отличающаяся почти картинной изобразительностью; она заставляет вспомнить о знакомстве Бетховена с маленькими венскими оркестриками («капеллами»), для которых он писал свои танцы.²

Своеобразное место занимает лендлер и олицетворяемые им народные образы в лирико-драматическом ля-минорном Квартете ор. 132. Жанровые черты появляются здесь во второй части, имеющей склад скерцо-лендлера. Интонации народного танца; проступающие в ней не сразу (а первоначально лишь отдельными мотивами, возникающими на фоне размеренного, несколько угловатого движения), постепенно вырисовываются все более ясно, появляются характерные для лендлера кружащиеся мотивы. И, наконец, в трио звучит мелодия лендлера — изящная и закругленная, с характерными для жанра обрамлениями-заставками, плавным ритмическим движением в среднем разделе, с типичной для немецкого вальса равнодольной стопой. Однако при определенно выраженных народных чертах тема эта словно лишена «материальности»: она дана в очень высоком регистре, звучит тихо и нежно, скорее как «воспоминание о лендлере», чем как реально поданный образ, выраженный народным танцем. По характеру тематизма здесь могут возникнуть аналогии и с лендлерами самого Бетховена и с некоторыми жанровыми темами из квартетов, а по характеру звучания — с кодой-воспоминанием из фортепианной сонаты ор. 90, где появляется лишь тень, отблеск ранее звучавшей темы.

Своеобразное применение находит жанр лендлера в Квартете ор. 127. Его чертами наделена основная тема главной партии. Нежная и певучая (ремарка: *sempre piano e dolce*), она скорее напоминает звучащую издалика лирическую песню — Lied, выдержанную в движении лендлера. Здесь композитор сохраняет и необычную для главных партий песенную форму. Особую значимость придает песенной теме-лендлеру торжественное, величественное вступление, как бы возвещающее о важности предстоящего. Повторенное на протяжении части трижды, оно вызывает напряженное ожидание; появляющаяся вслед за ним лири-

¹ Karl Schönewolf. Beethoven in der Zeitenwende. Band I, S. 554. Mitteldeutscher Verlag, Holle, 1953.

² К. Шеневольф, ссылаясь на свидетельство А. Шиндлера, приводит шутливое замечание Бетховена о том, что танцы, написанные им по желанию деревенских музыкантов, он сочинял таким образом, чтобы музыканты, играя, могли отдыхать и даже дремать время от времени, так как (говорит Шиндлер) деревенские музыканты нередко играют засыпая и даже в дремоте роняют свои инструменты, но просыпаясь, вступают со своим штрихом в нужной тональности и затем снова засыпают.

Цитированное издание, стр. 420—421.

ческая тема-лендлер становится смысловым центром, предстает в возвышенно-опоэтизированном облике, словно поднятая на пьедестал.

Как выражение непосредственного лирического чувства воспринимается печально звучащая ариозная тема побочной партии. В ее развитии на квинте минорного лада рождается скорбная, «плачущая» малосекундовая нисходящая интонация. На ее фоне проходит реминисценция лендлерообразной песенной темы, которая звучит здесь омраченно, подчиняясь печальному характеру побочной партии. Представляется, что обе лирические темы связаны той логикой чувства, согласно которой светлое воспоминание рождает печальный отклик, лучезарный образ тускнеет, омрачается, теряет свою законченность и разрушается.

Несмотря на то, что прием «воспроизведения жанра» достаточно широко проявляет себя в музыке квартетов, значительно более типично для них активное и гибкое обращение с народными жанрами, их переосмысление, в результате которого рождается новое выразительное качество. Многократно ускорено и динамизировано движение лендлера в бетховенском скерцо. Создавая в них образ праздничной народной стихии, Бетховен насыщает музыку бурной энергией, волевым напором, несущим в себе порой внезапные драматические всплески, крутые, резкие повороты. Естественно, что подобная выразительность достаточно далека от спокойной размеренности лендлера. О лендлере в бетховенском скерцо напоминают лишь отдельные штрихи — подчеркнутая, порой акцентированная трехдольность, которая, как в скерцо из Первого квартета ор. 18, организует также и тактовый ритм.¹ От лендлера идет и появление характерных кружащихся мотивов; иногда о нем напоминают также особенности фактуры. Однако в целом бетховенские скерцо — это сфера совершенно особой, оригинальной выразительности, далекой от жанровой первоосновы.

Значительно индивидуализируется, а порой и трансформируется в процессе общей эволюции стиля тематизм песенного склада, чему в большой мере способствует проникновение в песенную мелодику индивидуальной речевой выразительности. Так, в финале Восьмого квартета (ор. 59, № 2) своеобразное обаяние темы побочной партии определяется сочетанием простой и лаконичной песенной формы с трепетностью кратких прерывисто-речевых фраз. Свежо, как предвестник романтической песенности (вспоминаются «Мельник и ручей», «Ворон» Шуберта), звучит в этой неяркой по динамике лирической теме мелодически очерченная гармония II низкой ступени.

Лирической вкрадчивостью речевых интонаций отмечена тема финальных вариаций из Квартета ор. 74. Здесь на смену ясному

¹ См., например, такты 11—16 с характерной трехтактной неквадратной группировкой внутри фразы.

и рельефному рисунку, характерному для песенного тематизма, приходит узор, сотканный из кратких прерывистых фраз. Беглость, «пунктирность» мелодического штриха, как бы смещение метрических опорных моментов, вопросительный, будто поводящий в воздухе конец первого построения — все это делает тему значительно удаленной от народной стилистики.

Показательно, что начиная с Квартета ор. 74 сфера, которая в шести квартетах ор. 18 сосредоточивала в себе народнопесенные образы (побочная партия заглавного сонатного аллегро), теперь рождает неповторимую и индивидуальную лирическую кантилену, то возвышенно парящую (ор. 95), то напряженно-экспрессивную (ор. 132), то предвосхищающую шумановский лирический тематизм, где часто мелодические фразы (по выражению Д. Житомирского) словно «обрамлены многоточиями» (ор. 127)... Все это область лирической «бесконечной мелодии» позднего стиля Бетховена, ярчайшие образцы которой находим в «звездном» адажио из Квартета ор. 127 или Каватине из ор. 130.

В поздних квартетах темы, которые звучат поначалу как песенные, нередко видоизменяются, трансформируются благодаря своей внутренней конфликтности, многоплановости. Характерный пример — начальная ре-мажорная тема из второй части Allegretto Квартета ор. 95. Наличие в ней печального «подтекста», омрачающего исходную выразительность, постоянно дает о себе знать, включает в действие деструктивные силы, видоизменяющие, «размывающие» границы намеченной простой песенной формы.

Индивидуальную, лирико-психологическую трактовку жанра мы встречаем в немногих вальсовых темах квартетов Бетховена. Попутно можно поставить вопрос и о том, какое место занимает вальс в музыке Бетховена вообще и в музыке его квартетов в частности. По сравнению с воздействием лендлера, представленным широко и многообразно, воздействие вальса невелико. Вальсовые черты отражаются преимущественно в тематизме поздних произведений: такова ля-минорная Багатель из ор. 119, первая вариация финала Сонаты ор. 109.¹

Ярчайшее преломление лирико-романтической вальсовости мы находим в финале Пятнадцатого, ля-минорного квартета ор. 132.

¹ Просветленно-печальная тема этих вариаций выдержана в ритме сарабанды-пассакальи. Ее смысл раскрывается в сравнении с «Элегической песней» для четырех голосов в сопровождении струнного квартета ор. 118, чрезвычайно близкой ей по музыке и тональному колориту (тот же ми мажор с отклонением в фа-диез минор), написанной на текст траурного содержания: «Sanft, wie du lebstest, hast du vollendet, zu heilig für den Schmerz» — «Кротко, как ты жил, ты жизнь и окончил; слишком свято для боли».

Преобразование темы вариаций в романтически возвышенный, полный брамбовской проникновенности и сдержанности медленный вальс в первой вариации характерно для лирико-психологической направленности сонаты в целом.

Содержание квартета сложно и многопланово, но черты непосредственного лирического излияния в нем очень сильны; в целом его можно назвать лирической исповедью. И решающая роль в этом принадлежит первой части и финалу.

Стремительная и страстная (*Allegro appassionato*) тема финала Квартета *op. 132* возникает и как ответ на предшествующий ей речитатив и как его естественное продолжение; интонационно она составляет с ним неразрывное целое. Вместе с тем тема финала глубоко родственна лирической теме первой части.

Однако непосредственно-речевая выразительность темы первой части преобразуется в теме финала в песенность (характерна в этом отношении романсно-песенная концовка, сближающая ее с темой из Сонаты *op. 90* и Квартета *op. 59, № 2*); к тому же (что очень важно) она облекается здесь в общезначимую жанровую форму вальса:

Квартет, *op. 132*



Вальсовость ощущается в порывистом и одновременно полетном дыхании темы, в плавной равномерной пульсации аккомпанемента, устанавливающей тактовый, а не долевого ритм. В выразительности темы есть характерный романтический оттенок: устремленность к светлой вершине (первое двукратно повторенное предложение завершается на доминанте параллельной тональности — до мажора) — и неосуществленность этих стремлений (второе, повторенное предложение возвращает тему в главную тональность). Большую остроту теме придает ее завершающий раздел, в котором подчеркивается интонация малой секунды. Причем здесь применен излюбленный романтический прием — двухстороннее малосекундовое опевание квинты лада (интонация, очень характерная, в частности, для мелодики Чайковского).

Интересно, как «выпрямляются» и высветляются интонации темы в мажорной коде, как стремительно ее восхождение, словно подхваченное ликующей волной. В самом конце, в последнем преобразовании темы, чрезвычайно явственно появляются черты народного хороводного движения, идущего от лендлера. В данном случае можно говорить о своеобразной «жанровой драматургии», свойственной финалу Квартета *op. 132*. Она состоит в движении от лирико-романтической, чрезвычайно индивидуальной по своему облику темы-вальса к народной хороводной теме-лендлеру.

Вальсовые черты порою присутствуют в бетховенских темах лишь в виде легкого оттенка, ощущаются подспудно — в завуалированном виде. В этом случае жанровость выступает уже не как определяющий фактор, а в качестве косвенного характеристического средства. Примером может служить третья часть Восьмого, ми-минорного квартета (ор. 59, № 2). В этом лирическом и порывистом, уже чисто романтическом скерцо черты вальса лишь намечены. Мелодия, сотканная из кратких прерывистых фраз, несет причудливый отпечаток сокровенного, порывисто-интимного и одновременно робкого высказывания. Динамика приглушена, преобладает *pp* и *p*: вспыхнувшее на мелодической вершине или в гармонически острый момент *forte*, даже *fortissimo* быстро гаснет. Романтический оттенок возникает благодаря восходящим задержаниям в мелодии (4-й, 10-й, 12-й, 20-й такты), гармонии доминантового нонаккорда и вводного уменьшенного, которые проявляются в тихой звучности и не подчеркнута (не так, как обычно у Бетховена в музыке драматического характера — в кульминационные или рубежные моменты формы). Оstinатный трехдольный ритм, указывающий на принадлежность к жанру скерцо, достаточно далек и от лендлера с его танцевальной размеренностью, и от вальса с его плавной полетностью и кружением; не близок он и к ритму мазурки, несмотря на подчеркивание второй доли такта. Прерывистость дыхания, краткие мелодические «всплески», эмоциональность которых приглушается строгими рамками взаимодополняющей ритмики, создают образ, полный изысканного, своеобразного лиризма. Естественно, что жанровые черты присутствуют здесь в «снятом», завуалированном виде.

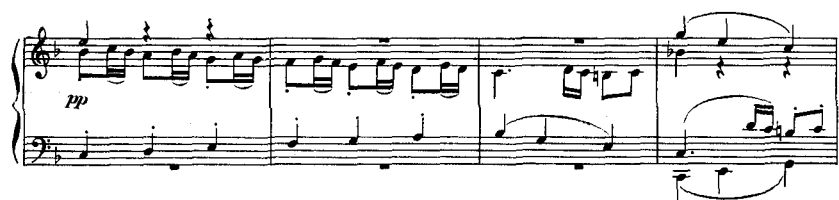
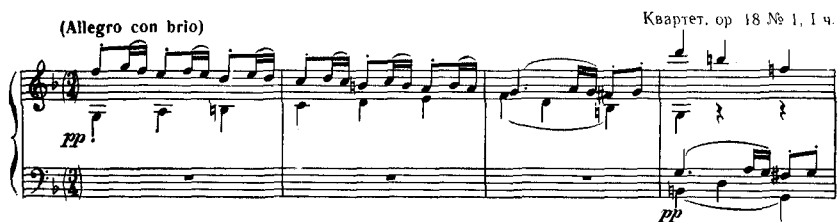
Иногда у Бетховена признаки какого-либо жанра, проявляясь более или менее явно в различных тематических построениях и даже подчиняя себе организацию всей формы, не выступают нигде в своем непосредственном, прямом значении. Подобную картину мы находим в интереснейшем «славянском» скерцо — «Скерцо-мазурке» из Квартета ор. 51, № 1. Ритм мазурки, пронизывая различные, часто вариантно родственные друг другу темы и выступая особенно явно в обрамляющих ритуриделях, почти нигде — за исключением фа-минорной темы побочной партии — не объединяется с «жапровой», закругленной, песенно-танцевальной формой. Поэтому, несмотря на явные ритмо-интонационные связи с польской песней и танцем (в частности, четвертая тема экспозиции близка к польской песне «Кукулечка»¹), ощущение непосредственной близости к жанровой первооснове возникает лишь от грациозно-напевной темы побочной партии, выдержанной в движении куявяка и обладающей свойственной народным танцам большой закругленностью строения (форма темы двойная трехчастная, *a b a b a*).

¹ См. сборник «„Мазовше“». Народные песни в обработке Т. Сыгетинского», М., 1954, стр. 23.

Интересно, что в этом скерцо принципы, идущие от народно-бытовой традиции, накладывают отпечаток на строение сонатной формы. В частности, сонатная экспозиция строится здесь по типу танцевальной цепочки, подобной «Ländlerkelte», то есть на основе разнохарактерных, но вариантно близких друг другу эпизодов, скрепляемых однотипными ритурнелями. Такое строение, как известно, далеко не свойственно классической сонатной форме. Можно сказать, что от жанровой первоосновы Бетховен сохраняет здесь аромат и свежесть ритмо-интонационного облика, а также общий принцип организации формы в целом.

Воздействие народных жанров проявляется лишь в отдельных мотивных вкраплениях. Ритмические фигуры и характерные мотивы, напоминающие о жанровом прообразе, проникают в разделы, окружающие тематизм иного плана (например, в дополняющие разделы), сообщая основному тематизму известный оттенок жанровой выразительности. В этом отношении показательным начало финала в Квартете № 2 ор. 18. С самого начала регистровая переключка сообщает рефрену оттенок веселой оживленной игры. При повторении темы в сокращенном виде ее завершает целый каскад веселых контрдансных мотивов, придающих жизнерадостной теме озорной, почти плясовой оттенок.

Такую же «лесенку» из контрдансных мотивов встречаем мы в коде первой части Квартета ор. 18, № 1. Этот просветленный, полный улыбки раздел уже предвосхищает ликующе-радостное проведение главной темы в коде Героической симфонии:



Ритмические элементы, идущие от двухдольных контрдансов, участвуют нередко в создании ярко народных по характеру, но отвлеченных от конкретной жанровой первоосновы образов. Примером тому может служить первая часть до-мажорного Квартета ор. 59, № 3. Здесь знаменателен контраст в начале первой части: возвышающаяся над миром страстей и тревог созерцательная музыка интродукции переходит в тему вступительного раздела *Allegro* — иронически галантную, изящную, напоминающую своими интонациями и мягкими задержаниями в кадансах о ранневенском классицизме, о стиле Моцарта; она звучит неустойчиво, мягко-вопросительно. Ей «отвечает» тема дерзкая и простая, жизнерадостная и народная по духу. Она подобна центру притяжения, к которому устремлены и возвышенно-отвлеченная интродукция и изящно-условная первая тема аллегро. Эта народная по складу тема отличается достаточной обобщенностью и вместе с тем присущей Бетховену среднего периода яркой индивидуальностью и простотой. Лишь некоторые штрихи отдаленно напоминают о народных жанрах. Это — в глубокой своей основе — ритм народной пляски, ритм контрданса, а также ритм ликующих юбилеев, нередко окружающих тему в праздничных бетховенских кодах (например, в коде увертюры «Эгмонт»).

Часто жанровые вкрапления идут от жизнерадостного и плавного движения лендлера. Так, в первой части Квартета из ор. 18, № 5 кружащиеся лендлерообразные фигуры появляются в дополнении к главной теме, а веселая россыпь стаккатных пассажей, данных в характерной для бытового танца фактуре, — в заключительной партии:



Чрезвычайно характерной чертой метода Бетховена в его обращении с народно-жанровыми истоками можно считать тенденцию к интонационному и жанровому синтезу. Намечается она уже

в ранневенский период и затем красной нитью проходит через все творчество композитора. Примеры жанрового синтезирования в музыке струнных квартетов многочисленны. Один из наиболее ранних — финал Квартета ор. 18, № 6. В нем черты, идущие от лендлера с его кружащимся движением, сочетаются с ритмически острыми, синкопированными мотивами в басу, характерными скорее для жанра контрданса, особенно для тех его видов, которые выдержаны в размере $\frac{6}{8}$ (синкопированные фигуры несколько напоминают о теме финала Второго фортепианного концерта). Можно предположить, что этот вид контрданса в своей основе соприкасается с английской жигой, итальянской каччей, немецкой Jagdlied и дейтшерами, т. е. теми жанрами, для которых характерно быстрое оживленное движение в размере $\frac{3}{8}$ или $\frac{6}{8}$. Многочисленные примеры такого движения, близкого, но не тождественного лендлеру, можно найти в финалах симфоний Гайдна, Моцарта и самого Бетховена.¹ В результате подобного жанрового слияния в финале Шестого квартета создается ярко своеобразный и вместе с тем обобщенный образ жизнерадостной, искрометной танцевальности, образ народный и праздничный, побеждающий возвышенно-скорбное раздумье предшествующей части, названной композитором «La Malinconia» («Меланхолия»).

Интонационное и жанровое синтезирование иногда приводило Бетховена к ощутимому разнообразию в характеристиках. Так, необычное двухдольное си-бемоль-минорное скерцо из Квартета ор. 130 одни называли славянским или, точнее, хорватским, другие — венгерским (Р. Роллан — венгеро-славянским). Действительно, в этом сумрачно-романтическом скерцо с его стремительностью и темпераментом есть черты, предвещающие Венгерские танцы Брамса. Вместе с тем в нем бесспорно содержатся и черты, свойственные славянской музыке. Особенно отчетливый славянский оттенок тема получает в начале второго раздела скерцо, где появляется параллельный мажор, а краткие попевокки в пределах кварто-квинтового диапазона варьируются с гибкостью, присущей славянской песенности; где покачивающееся движение на неизменном басу заставляет вспомнить о жанре колыбельной; и, наконец, диатонический переход к основной тональности как бы «вписывает» тональное движение этой миниатюрной формы в строй характерной для славянской музыки терцово-параллельной переменности.

От народной (и скорее всего славянской) музыки идет и прием варьирования второй ступени лада (до-бемоль — до-бикар), что

¹ Назовем лишь некоторые из них: таковы финалы 3-й си-бемоль-мажорной и 11-й соль-мажорной (Военной) из Лондонских симфоний Гайдна; финальные рондо в 9-й и 20-й сонатах Моцарта (по изданию Музгиза); финалы скрипичной Сонаты ор. 12, № 1, Квартета ор. 18, № 3, Второго фортепианного концерта ор. 19, скрипичного концерта ор. 67 Бетховена.

вносит оттенок ладовой переменности одноименного типа (фригийская интонация в гармоническом миноре).

Объединение венгерских и славянских жанрово-интонационных элементов — нередкое явление у Бетховена: пример тому — финал Седьмой симфонии, где основная тема с ярко выраженными чертами славянской (украинской) пляски сменяется темой определенно венгерского колорита (стиля вербункош). Венгерские и славянские элементы ощущаются и в скерцо из Квартета ор. 127. Однако национальные черты даны здесь лишь намеком: в музыке скерцо в целом создается образ причудливый, фантастический, порой гротескный, то есть достаточно далекий от жанровой первоосновы.

Тенденция к слиянию разнонациональных и разножанровых элементов в неповторимом и ярко индивидуальном бетховенском тематизме наилучшим образом подтверждается анализом главной темы финала из ми-минорного Квартета ор. 59. Ликующая, праздничная, кипящая энергией атмосфера музыки финала определяется прежде всего характером главной темы (повторенной без изменений на протяжении финала десять раз). Ее упругий, стремительный ритм сочетает в себе черты тарантеллы и победного марша-шестивия, а заглавная, подчеркнуто мажорная, ликующая интонация типична для многих жизнеутверждающих, радостно-приподнятых бетховенских мелодий. Энергия, которую таит в себе тема, прорывается неудержимо (словно вступают в действие центростремительные силы) и приводит к мощному завершению — музыке с элементами воинственного, гордого пляса.

Черты, свойственные этой могучей, лучезарной музыке, живут через двадцать лет в героико-трагических образах финала додиз-минорного Квартета ор. 131. Волевая пунктирность ритма, целенаправленность неудержимого мелодического движения и некоторые приемы тематического развития, почти столетие спустя воспроизведенные Танеевым в его до-минорном струнном квинтете, сближают оба поразительных финала.

Говоря о жанровой первооснове тематизма в финале Квартета ор. 131, можно отметить несколько линий, идущих от различных в национальном отношении истоков. Эти истоки — уже названная огненная и темпераментная тарантелла, венгерский героический марш с чертами стиля вербункош и, наконец, несомненно, героические марши и песни французской революции, а среди последних в первую очередь «Карманьола». Сопоставив финалы сонат ор. 31 и ор. 47 (Крейцеровой), «венгерские» эпизоды из финалов Третьей (ор. 55) и Седьмой симфоний (ор. 92) и, наконец, финалы квартетов ор. 59, № 2 и ор. 131, можно убедиться в родстве различного вида ритмической пунктирности и вместе с тем в множественности ее истоков. Бетховен тем самым соединяет воедино интонационные элементы различных народных жанров эпохи и, что очень важно, сближает образные факторы, связанные с прояв-

лением героических свойств народного характера (венгерский военный марш, музыка французской революции) или являющиеся выражением действенного темперамента (тарантелла).

Анализ народно-жанровых элементов в струнных квартетах Бетховена позволяет прикоснуться к поистине необъятной теме: Бетховен и народная музыка. Трудно переоценить идейно-эстетическое значение связи музыки Бетховена с народным искусством. Многочисленные и разнонациональные народные жанры, впитанные и отраженные композитором, бесспорно, помогли формированию того яркого и простого демократического музыкального языка, благодаря которому величественные гуманистические образы бетховенского искусства переживут века.

На примере струнных квартетов можно видеть, насколько глубокими и разветвленными были связи музыки Бетховена с национально-историческим музыкальным бытом. Многообразие этих связей способствовала свойственная стилю Бетховена множественность национальных истоков, тесное соприкосновение не только с австрийской и немецкой народной музыкой, но и с музыкой французской, славянской, венгерской, итальянской и, наконец, с шотландским и ирландским фольклором.

Отношение композитора к народным жанрам было активным и гибким, метод их преломления — многогранным. Наряду с цитированием подлинных фольклорных мелодий (прежде всего в Русских квартетах) можно встретить у Бетховена и своего рода «жанровую цитату», то есть воспроизведение народного жанра в его первозданном облике. В качестве подобной жанровой цитаты в струнных квартетах чаще всего выступает песня — Lied и австрийский лендлер, а в Русских квартетах — польская песня-мазурка (точнее песня-куявяк) и белорусско-украинская песня-причет. Местоположение «жанровых цитат» в квартетах различно. Лендлер встречается чаще всего в среднем разделе скерцо (трио), в чем ощутимо сказывается гайдновская традиция. Песенны преимущественно темы побочных партий первых частей и рондообразных финалов. Славянские песенно-танцевальные жанры встречаются в качестве не основного, а производного тематизма. Так, например, в скерцо из Первого Русского квартета это тема побочной партии, венчающая собой цепочку разнохарактерных тем, связанных единством танцевального ритма; а в аллегretto из Третьего Русского квартета «жанровая цитата» дополняет главную партию.

Однако в целом можно сказать, что «жанровая цитата» выступает или в качестве антитезы основных тем (побочная партия, трио в трехчастной форме, дополнение к главной партии), или в роли главной темы финала. В любом случае «жанровая цитата» противопоставляется обобщенно-инструментальному тематизму.

Включение «жанровой цитаты» сообщает музыке квартетов непопторимый аромат свежести, проникновенности и простоты.

Однако гораздо чаще прибегает Бетховен не к «жанровым цитатам», не к воспроизведению народных жанров, а к их свободному переосмыслению, в результате чего рождается новое, специфически «бетховенское» качество музыки. Так, многократно динамизируясь (а порой и драматизируясь), воссоздаются в новом значении ритмы лендлера в скерцо; обретают новую жизнь жизнерадостные ритмоинтонации простонародного контрданса; своеобразное каприччиозно-лирическое освещение получает вальс (например, аллегretto из ми-минорного Квартета op. 59, № 2). Свободно переосмыслиются жанровые песенно-танцевальные элементы славянской музыки в Русских квартетах, органично переплетаясь с элементами немецко-австрийской национальной музыки.

В ряде случаев Бетховен приходит к синтезированию различных в жанровом и национальном отношении народных ритмо-интонационных элементов. Примером подобного синтетического слияния разножанровых и разнонациональных элементов может служить финальная тема Квартета op. 131, в которой воедино слиты черты итальянской и венгерской народной музыки, французских героических маршей ради создания драматического образа поразительной яркости, силы и своеобразия.

Иногда же отдельные жанровые «вкрапления», аналогии говорят лишь о соприкосновении с народными жанрами. Это отдельные характерные штрихи, придающие бетховенской теме особенную живость, конкретность.

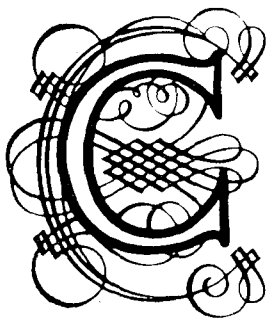
Народно-жанровые элементы не могли не оказать воздействия на самые различные стороны музыкальной ткани квартетов. Это воздействие часто сказывается в фактуре, нередко воспроизводящей простейшие приемы народного инструментального музицирования или народную манеру песенно-хоровых диалогов. Оно сквозит в отдельных случаях в гармонии — то в элементах характерного терцово-переменного лада, то в использовании специфических бурдонных звучностей. Иногда Бетховен привлекает простые закругленные формы, типичные для произведений бытовой музыки.

Бесспорно, что все вышесказанное говорит о том, что Бетховен не прошел мимо богатейшего опыта квартетов Гайдна, музыка которых впитала разнонациональные народные элементы и широко и органично отразила интонации венского музыкального быта.

Совсем иную трактовку народно-жанровые элементы получают в поздних квартетах Бетховена. Воспроизводимые им народные жанры нередко получают в них такое освещение, что приобретают оттенок далекого поэтического воспоминания. Очень часто жанровые элементы в поздних квартетах переосмысливаются коренным образом ради создания причудливо-фантастических зарисовок. А в отдельных случаях страстная эмоциональность, острота и на-

пряженность лирического высказывания позволяют говорить о романтических тенденциях в трактовке народно-жанровых элементов.

Вопрос о жанровых истоках и методе их преломления — лишь одна из многих проблем бетховенского стиля. Но даже частичная разработка этих проблем свидетельствует о гуманистической направленности эстетики композитора, о стремлении его не к слепому, раболепному копированию народного и тем более не к высокомерно-эстетскому «изыску», а к претворению простоты и безыскусственности народных жанров, к раскрытию неиссякаемых жизненных сил народа. Музыка струнных квартетов — убедительный тому пример.



РАННИЕ СОНАТЫ БЕТХОВЕНА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО

(ор. 12)

удьба ранних сонат Бетховена для скрипки и фортепиано незавидна — они сравнительно редко звучат с концертной эстрады, а в музыкознании обычно остаются вне поля зрения бетховеноведов. В подавляющем большинстве исследований эти произведения или не подвергаются сколько-нибудь глубокому анализу, или оцениваются как малосамостоятельные опыты начинающего композитора, находящегося под сильным влиянием Гайдна и Моцарта. Между тем в музыке этих сонат отразился уже совсем иной образный мир и отчетливо сказалось специфически «бетховенское», что отличало индивидуальность и складывающееся мировоззрение композитора от его предшественников. В ранних сонатах зарождалась и бетховенская героика, и новый тип гражданственной лирики, и остро-конфликтный драматизм.

С этих позиций сомнение вызывают оценки ранних бетховенских сонат в трудах В. Ленца, О. Рупертуса и М. Эрвега.¹ Так, Ленц, несколько выделяя медленные части Первой и Третьей сонат, а также финал Второй сонаты, относит их в целом к гайдно-моцартовскому кругу образов и интонаций; О. Рупертус находит мистические элементы в их образном содержании, а М. Эрвег, отдавая должное медленной части Второй сонаты, почти всю остальную ее музыку считает «запоздалым эхо минувшего времени». Почти

¹ W. von Lenz. Beethoven. Eine Kunststudie. Hamburg. 1860.

O. Rupertus. Erläuterungen zu Beethovens Violinsonaten. Köln. 1915.

M. Herwegh. Technique d'interprétation sous forme d'essai d'analyse psychologique expérimentale, appliquée aux Sonates pour piano et violon de Beethoven. Paris, 1926.

не уделяют внимания ранним скрипичным сонатам Р. Роллан и Э. Эррио, и только Й. Сигети в специальной работе о бетховенских скрипичных сочинениях отдает им должное: «Иные несколько снисходительно относятся к трем первым сонатам,— пишет он,— упуская из виду общеизвестную самокритичность молодого Бетховена. Он определенно не стал бы издавать этот ранний опус, сочинение которого относится частично еще к боннскому периоду его жизни, если бы не считал его полноценным. Ведь трем сонатам предстояло выдержать сравнение с другими ранними сочинениями... Уже одни только средние части... обнаруживают в своей совершенно различной конструкции руку 26-летнего мастера, который ко времени издания сонат ор. 12 давно уже был не начинающим, а известным композитором».¹

В крупных монографиях советских исследователей творчества Бетховена подробного анализа скрипичных сонат, особенно первых, также нет; в работах А. Алышванга, В. Конен, Т. Поповой можно встретить лишь относительно подробный анализ Крейцеровой сонаты. В 1963 году опубликована брошюра Я. Сорокера «Скрипичные сонаты Бетховена», но ее автор поставил перед собой цель дать «сравнительный анализ исполнения» этих произведений, причем в суждениях о ранних сонатах он идет традиционным путем. Кроме того, его разбор содержит ряд неточностей.

Между тем объективный анализ и оценка ранних сонат, как нам представляется, помогут понять путь формирования личности, мировоззрения, эстетики, этики и художественных принципов великого композитора.

Первые три сонаты для скрипки и фортепиано, посвященные одному из его учителей — Антонио Сальери, вышли в свет в 1799 году, почти одновременно с Первой симфонией, Патетической, двумя сонатами для фортепиано ор. 14 и струнными трио ор. 9.

Скрипичные сонаты были встречены критикой недружелюбно. «Всеобщая музыкальная газета» писала: «Бесспорно, г-н ван Бетховен идет своим собственным путем; но что это за странный и утомительный путь! Ученость, ученость и все время ученость! — и ничего естественного, ничего певучего. Если точно определить, то тут лишь куча ученостей, без хорошего метода, шершавость, к которой чувствуешь мало интереса, выискивание резких модуляций, отвращение к обыкновенным связям, нагромождение трудностей, заставляющее терять всякое терпение и удовольствие...»²

«Ученость», «шершавость», поиски «резких модуляций» — могли ли вызвать у современников Бетховена подобную реакцию сонаты, написанные в привычном гайдно-моцартовском стиле?

¹ Й. Сигети. Скрипичные сочинения Бетховена.— «Советская музыка», 1967, № 2, стр. 64—65.

² A. W. Thayer. L. van Beethovens Leben, T. II, Leipzig, 1903, S. 284; цитируется по книге: А. Алышванг. Бетховен, М., 1963, стр. 156—157.

Разумеется, нет! Именно новаторство Бетховена — новое содержание, раскрытое новым музыкальным языком, — и породило их неприятие музыкальными деятелями из Лейпцига.

Бетховен довольно спокойно реагировал на выпады. В письме к Гофмейстеру¹ в январе 1801 года он пишет: «Что касается лейпцигских олухов, то пускай болтают; их болтовня не сделает никого бессмертным, точно так же, как не отнимет бессмертия у того, кому оно предназначено Аполлоном».²

Однако раннее творчество Бетховена имело в прошлом веке и проникательные оценки. Так, выдающийся французский художник Эжен Делакруа в статье «О прекрасном» пишет, что в нем «наряду с подражанием божественному языку Моцарта уже чувствуется дыхание меланхолии и страстные порывы: они выдают его внутренний огонь, подобно глухому рокоту, который исходит из жерла вулкана, когда он еще не извергает пламени».³

Соглашаясь с Делакруа во второй части его высказывания, мы утверждаем, что и он неправ, говоря о «подражании божественному языку Моцарта». Бетховен в ранних сонатах менее всего «подражатель», даже если речь идет только о «языке» — стилистике; эту свою точку зрения мы и попробуем отстоять.

Уже Первая соната (ре мажор, ор. 12, № 1) — явление чрезвычайное для камерного жанра в том плане, как он развивался в XVIII веке до Бетховена. Образный мир сонаты, стилистика, динамика, композиционно-драматургические принципы не столько связывают, сколько отделяют ее от творчества Гайдна и Моцарта. И в этом смысле особенно показательна ее героика.

Героические интонации определяют все содержание сонаты, начиная от темы вступления, к которой полностью приложимо известное определение В. Конен, тем более для нас показательное, что оно относится к зрелому периоду творчества композитора: «Для зрелого Бетховена особенно характерны героические темы, построенные на аккордовой трезвучной мелодике, свойственной немецким народным песням. Вместе с тем героические, фанфарно-маршевые обороты сближают их с песнями и гимнами французской революции.»⁴

Именно такова эта тема, построенная на звуках тонического трезвучия, с ясно ощутимой тональной устойчивостью и «гимнической», волевой фанфарностью. Первый мотив ее является основным интонационным стержнем всей сонаты:

¹ Гофмейстер — известный музыкант, который как раз в эти годы основал в Лейпциге совместно с Кюнелем музыкально-издательскую фирму, известную с 1814 года как фирма Петерс.

² A. Kalischer. Beethovens sämtliche Briefe, tt I—V. Berlin und Leipzig, 1907—1908. Письмо № 40.

³ Э. Делакруа. Мысли об искусстве. Издание Академии художеств СССР. М., 1960, стр. 184.

⁴ В. Конен. История зарубежной музыки, М., 1965, стр. 33.



Более того, тема вступления определяет *весь образный строй* произведения, ибо в ней заложено то интонационно-ритмическое зерно, которое прорастает в главной партии аллегро, а далее, хотя и в завуалированном виде, в связующей и побочной партиях. (Затем героические интонации проникают во вторую и третью части сонаты). Сам факт подобной *интонационной монолитности тематизма* внутри части, а тем более в цикле, весьма примечателен. Этот метод найдет законченное воплощение в зрелых симфонических (и камерно-инструментальных) концепциях Бетховена.

Следующий момент, обращающий на себя внимание в сонате, — «двуплановость» музыкального материала главной темы I части, заставляющая признать, что уже в ней намечается диалектичность бетховенского тематизма, которая вскоре станет одним из самых характерных признаков его творчества. Главная тема содержит два контрастных элемента. Первый элемент — героический. Он-то и связан непосредственно с фанфарой вступления:



Второй элемент (он проводится параллельно первому в фортепианной партии) носит повествовательно-безмятежный характер благодаря ровному движению заливованных восьмых и диатонической интервалике в пределах ре мажора.

Диалектическая сущность двуплановости главной темы раскрывается уже в экспозиции, где все подчинено *идее развития*. Тенденция к развитию заключена в самой главной теме, материал которой не только экспонируется, но тут же начинает разрабатываться.¹ Особенно показательны интонационные модификации второго ее элемента. Безмятежный вначале, он становится вдруг «беспокойным»; появляются хроматизмы, отклоняющие мелодику в субдоминанту, и усиленные crescendo. Затем скрипка и фортепиано меняются ролями: первый элемент главной темы

¹ Внешне главная тема имеет обычную квадратную структуру (два восьмитакта), свойственную классическим формам, однако внутренне благодаря «сквозному» интонационному развитию ее квадратность преодолевается. Оба восьмитакта не замкнуты, а «живут», движутся, взаимно дополняя и воздействуя друг на друга.

(основная ее мелодия) переходит к фортепиано, а второй (восьмые) — к скрипке. Однако тема у фортепиано звучит уже в преобразованном виде — становится более упругой ритмически и динамически. На интенсивном интонационном развитии построен и следующий фрагмент главной партии.

В конце изложения главной темы, заключая ее второй восьмитакт, скрипка на сильно альтерированном субдоминантовом септаккорде делает мощное *crescendo*, которое и приводит к первому *конфликтному* узлу экспозиции. Активные, героические интонации, напряженно звучащая двойная доминанта с непрерывным сопоставлением (а иногда и наложением) ре-диеза и ре-бекара, синкопированные волевые раскаты гамм в сочетании со скачками на октаву и септиму (как бы прообраз будущих «гигантских шагов») дают все основания утверждать, что в экспозиции происходит не только переосмысление жанровых признаков «камерности» в прежнем, добетховенском смысле этого слова, но и зарождение элементов бетховенского конфликтного симфонизма, что уже здесь Бетховен стал на путь драматизации камерного стиля и развития конфликтно-драматической музыкальной драматургии.

Совершенно иной образ создается связующей партией, в бесхитростной, несколько наивной мелодии которой есть явное сходство с пастушеским наигрышем. Связующая партия помогает Бетховену *оттенить героические звучания* экспозиции. Впоследствии этот прием будет характерен для зрелого бетховенского симфонизма, где жанровый фон способствует выпуклости героических образов.

Если у фортепиано мелодия связующей звучит довольно беззаботно, то у скрипки она приобретает грустный оттенок (благодаря си минору). Правда, легкая грусть тут же уступает место прихотливо варьированному изложению темы у фортепиано. Но даже и в такой непритязательной теме Бетховен не обходится без «подтекста», сообщающего образу многогранность.

Побочная партия интонационно вырастает из главной (тот же октавный ход вверх), но она распевнее, шире. Основная мелодия ее создает мечтательный образ. Однако после ее изложения в триолях сопровождения усиливается волнение, тема дробится и остаются только осколки ее хрупкой мелодии. Из них Бетховен «выковыывает» короткие волевые реплики, которые, чередуясь у скрипки и фортепиано, постепенно никнут. Впервые в сонате появляется нюанс *pianissimo*. Но тут же *crescendo* и ходы септим вверх помогают преодолеть минутное оцепенение, и оказывается, что оно возникло как «затишье перед бурей». Ликующие аккорды заключительной партии словно пробивают дорогу к свету; и ничто уже не омрачает до конца экспозиции ее светлых звучаний.

Итак, что же характерно для экспозиции I части сонаты? Что нового вносит здесь Бетховен по сравнению с лучшими достижениями предшественников в камерном жанре (для сравнения

можно взять любую из великолепных си-бемоль-мажорных сонат Моцарта, например К. 378 или К. 454; последняя сочинена в 1784 году, всего за 15 лет до сонаты Бетховена)?

Прежде всего Бетховен значительно расширяет образную сферу — он *вводит героический тематизм*. Активные, волевые, героические интонации пронизывают всю экспозицию. При этом и остальные темы экспозиции, в частности главная и побочная, рождены героическими интонациями темы вступления. Таким образом, Бетховен *трактует сущность героического многогранно* — и в широком песенном распеve побочной партии, и в глубоко скрытой, тревожной энергии (и вместе с тем эпической величавости) главной партии.

Не менее важным нововведением Бетховена является и то, что каждая тема экспозиции *диалектична*. Так, внутренняя противоречивость двух элементов главной темы дает Бетховену повод ввести элементы разработки уже в экспозицию. Многие темы (например, главная и связующая) значительно *варьируются* после их изложения, причем эта вариантность имеет *смысловое* значение, открывает новые грани образа.

Идея *развития*, пронизывая всю экспозицию, рождает новую ее структуру. Значительно увеличивается сфера главной партии (вместе со вступлением 42 такта), которая, помимо собственно изложения главной темы, включает в себя 22-тактовую разработку отдельных ее элементов и мотивов.

Именно наличием динамичной и включающей в себя относительно большие разработочные «массивы» экспозиции следует объяснить, что сама разработка в I части невелика (всего 36 тактов). Но драматургическая функция ее и значение в общем становлении формы исключительно весомы. Обратим внимание на то, что в ней разрабатываются *по преимуществу героические интонации вступления и главной темы*, то есть она всецело подчинена идее развития основной музыкальной мысли сонаты. Кроме того, почти на всем протяжении разработки господствует нюанс *pianissimo*, сообщая музыке настороженно-тревожный оттенок. С тем большей рельефностью на крутом подъеме к *fortissimo* возникает в результате разработки кульминация — ликующее победно-фанфарное звучание героической темы вступления в репризе.

Что общего имеет такого рода драматизированная разработка с обычно «интермедийными» разработочными разделами в сонатах и инструментальных ансамблях Гайдна и Моцарта? Совершенно ясно, что в этом переосмысливании всех драматургических компонентов сонатной формы Бетховен шел по принципиально иному пути.

В репризе отметим два момента. Кульминационный эпизод, на который было обращено внимание уже в экспозиции, становится здесь, по существу, динамическим центром всей первой части; такое значение ему придают внезапная модуляция из D-dur в B-dur

и огромное нарастание, доведенное до трех forte (случай подобной динамики — единственный во всех скрипичных сонатах Бетховена!). И второй момент: в репризе мы сталкиваемся с ясно намеченными и неоднократно проводимыми терцовыми соотношениями тональностей. Обычно такого рода сопоставления тональностей считаются более характерными для романтического искусства. Но дело даже не в этом. Большой интерес представляет тот факт, что уже в первой своей скрипичной сонате Бетховен «обыгрывает» именно те тональные соотношения (D—F и особенно D—B), *которые будут характерны для его позднего творчества* (9-я симфония. Торжественная месса).

Когда в I части отсутствует, по-видимому из-за большой насыщенности экспозиции и репризы разработочными эпизодами, а также и потому, что могла бы нарушить достигнутую гармоничность формы, где экспозиция и реприза полностью уравниваются контрастной разработкой.

Не менее примечательна и инструментально-ансамблевая сторона в сонате. Например, диапазон скрипки в I части превышает три октавы; партия инструмента разнообразна по штрихам, двойным нотам, аккордам, а главное — гораздо более *концертна*, чем у предшественников Бетховена.

II часть сонаты — тема с четырьмя вариациями. Характер темы близок немецкой народной песне, хотя в этом случае, как и в теме вариаций из Крейцеровой сонаты, народность проявляется в более скрытом, завуалированном виде (чем в теме вариаций из финала Шестой или в теме финала Десятой сонаты).

Новаторские тенденции, намеченные в I части сонаты, с не меньшей силой заявляют о себе во II. В первых тактах темы господствует эпическое начало, затем она заметно драматизируется (17-й такт и дальше), а в 3-й вариации звучат и героические интонации. Трансформация лирико-эпического начала в героико-драматическое и есть основа конфликтной драматургии части.

После проведения певучей широкой мелодии у фортепиано, а затем у скрипки, появляется второй эпизод темы, интонационно, ритмически, а главное, по настроению контрастирующий с первым. Его характеризуют прерывистое дыхание, паузы, хроматизмы, *crescendo*, полное большой внутренней силы. Со вторым эпизодом как раз и связана драматическая кульминация темы.

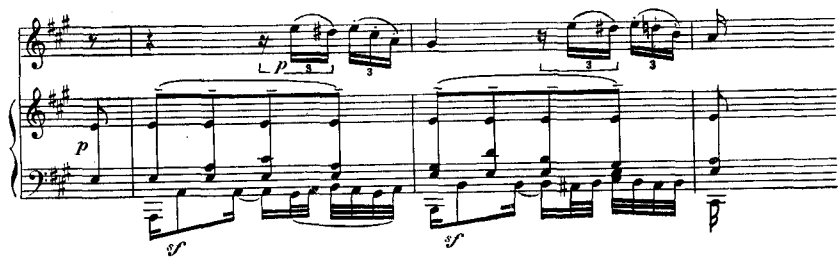
Итак, тема вариаций, подобно главной теме I части, также состоит из двух контрастных начал. Ее *диалектичность* и становится стимулом для образных трансформаций в последующих вариациях.

1-я фортепианная и 2-я скрипичная вариации раскрывают в основном светлую сторону темы. Обе «концертно»-виртуозны и перекликаются в этом с первыми двумя вариациями Крейцеровой сонаты.

Драматизм темы находит свое полное выражение в 3-й (минорной) вариации. В музыке ее ощущается большое душевное

напряжение. Впрочем, вариация эта насыщена и волевыми героическими интонациями, и такое объединение драматичности с героикой опять-таки позволяет утверждать, что характернейшие принципы творчества зрелого Бетховена складывались у него уже в ранних опусах. Фанфарные звучания вариации свидетельствуют также и о прямых воздействиях на молодого Бетховена музыки французской революции, а подчеркнутая контрастность динамики заставляет вспомнить слова П. Казальса, сказанные по поводу Четвертой виолончельной сонаты: «Контраст! Все время контраст между нежностью и силой. Эти смены великолепны: Бетховен!»¹

С последней, 4-й вариацией трудно найти аналогию в музыке добетховенского периода; если же смотреть вперед — здесь предвосхищается романтика Шумана и даже Брамса. На фоне сумрачных синкопированных аккордов у фортепиано, где в среднем голосе скрыта тема, скрипка «произносит» несколько фраз, проникающих в самую душу. Здесь было бы очень уместно указание, которое Бетховен помещает в Багатели ор. 36, № 6, — «*Con una certa espressione parlante*» — подобно выразительной речи! Во втором восьмитакте в среднем голосе фортепианных аккордов продолжает звучать тема, а в это время в басу появляется отголосок из главной темы I части (там он проходит также в басовом голосе). Одновременно у скрипки звучит триольный мотив, в котором обнаруживается сходство с основным мелодическим элементом главной партии I части (см. пример):



Налицо прием *тематического объединения частей цикла*.

Финал сонаты согласно канонам классического стиля имеет жанрово-народный характер. Но как новаторски по сравнению с гайдно-моцартовскими финалами разработана Бетховеном народная тематика! Она опять-таки подчинена общей героической идее, лежащей в основе художественной концепции произведения.

Форма финала — рондо-соната. Главная тема создает несколько наивный, грациозно-танцевальный образ, эпизоды же искрятся народным весельем. В них остроумнейшая игра тембрами, ритмическими узорами. Здесь и виртуозные пассажи у обоих инструментов, и активные скачки через струну, и интересные штри-

¹ «Советская музыка», 1967, № 9, стр. 78.

ховые комбинации, и неожиданные смены настроений и динамики. Невольно вспоминаются слова Асафьева: «Эта музыка, с ее непреодолимой тягой к земле, к солнцу, к свету и непосредственному выражению радости, ничего общего не имеет с затейливо-наивными пасторальями салонной музыки XVIII века».¹

Необходимый лирический контраст вносит фа-мажорный эпизод *dolce*. Упругий танец сменяется в нем широкой плавной мелодией.

Существенную роль в финале играет кода. Она уже в полной мере выполняет функцию обобщения — идейно-концепционного разрешения заложенного в сонате конфликта.

Преображая мотив из лирического эпизода финала, Бетховен придает ему здесь *активное героическое* звучание. При этом становится ясным его интонационное происхождение из темы вступления:



В конце финала возникает повисающая, чуть грустная интонация, которая как бы «в недоумении» перелетает от скрипки к фортепиано. Самое любопытное то, что она представляет собой полностью переосмысленный энергичный мотив из второго такта главной темы финала.

Эту вопрошающую фразу внезапно сметает *crescendo*, восходящее от *pianissimo* к *fortissimo*, и уже торжествует ре мажор, утверждающий светлый итог всей сонаты.

Обратимся ко Второй сонате (ля мажор, ор. 12, № 2).

«Искусство Бетховена выдвигает ритм едва ли не на первый план. Бетховену... нужно долго длящееся воздействие, ибо его музыка есть развитие, сколько возможно непрерывное и длительное... Конечно, только ритм, как органическое, слитое с интонационным содержанием всей жизни, организующее и дисциплинирующее начало, выступает вперед как «двигатель» музыки и «строитель формы во времени»... Словом, ритм слышится как направляющая мысль, как действующая воля».² Эти слова Асафьева приходят на память, когда слышишь I часть Второй сонаты Бетховена для скрипки и фортепиано.

Вряд ли удастся найти в творчестве его предшественников подобное сонатное *allegro*. Его легкое, стремительное движение раз-

¹ Б. Асафьев. Критические статьи и рецензии. «Музыка». М.—Л., 1967, стр. 33.

² Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация.— «Избр. труды», т. V. М., 1957, стр. 241.

живается без единого *ritardando* и словно не прекращается даже в конце части, подобно роднику, который не иссяк, а ушел в землю (движение продолжается, просто мы перестали его слышать и видеть...).

«Это пафос движения беспокойного и порывистого, часто полного неумолимой тревоги... Никто не умел, как он, развить это свойство музыки...»¹

I часть Второй сонаты служит, на наш взгляд, ярким примером того, каким сильным средством выразительности в творчестве Бетховена являлись движение и ритм. В сочинениях такого рода рождалась у него *новая динамика*, нашедшая позднее столь законченное воплощение в финале Четвертой симфонии.

Анализируя Четвертую симфонию, В. Конен пишет: «В формообразовании финала проявляется характерная особенность бетховенского скерцо: образы создаются не столько интонационными средствами, сколько безостановочным, легким, однообразным движением. Многое в музыке финала перекликается со скерцозно-феерическими пьесами романтиков».² Финал Четвертой симфонии Чайковский назвал «фантастической картиной из мира волшебных микроскопических духов, эльфов и гномов из шекспировского «Сна в летнюю ночь». Причудливые образы I части сонаты, написанной семью годами раньше, чем симфония, также формируются безостановочным, легким движением.

Однако вряд ли можно согласиться с исследователями, ограничивающими содержание этой части «образами изящно порхающих птиц» и «призывными охотничьими сигналами». Хотя общение с природой, которую Бетховен очень любил, было всегда благотворным источником его творчества, однако чисто «изобразительных» приемов он обычно избегал. Характерно в этом отношении его высказывание, относящееся к 1808 году, по поводу наиболее программной, Шестой симфонии: «Пасторальная симфония не живопись, в ней выражены чувства, которые вызывает в человеке наслаждение природой, и воплощаются некоторые впечатления от сельской жизни».³

Темы I части не имеют рельефных контуров. Безостановочное стремительное движение делает их зыбкими. Но при этом зародившаяся уже в Первой сонате диалектичность тематизма сохраняется и здесь. Диалектична главная тема, состоящая (как и в Первой сонате) из двух контрастных элементов. Но если в главной теме I части Первой сонаты два ее элемента звучали одновременно у скрипки и фортепиано, то здесь они излагаются последовательно, «по горизонтали».

¹ А. Рабинович. 1-я и 2-я симфонии Бетховена. 1954, стр. 5.

² В. Конен. История зарубежной музыки. Выпуск III. «Музыка», М., 1965, стр. 97.

³ Цитируется по книге: К. Маркус. История музыкальной эстетики, т. II, М., 1968, стр. 24.

Первый элемент темы создается равномерно-бесстрастным спиккато скрипки и прерывистыми интонациями фортепиано. Второй гораздо более энергичен.

В отличие от тонально устойчивой главной партии связующая при всем своем интонационном единообразии оказывается крайне неустойчивой. На сравнительно коротком пути к побочной она отклоняется в самые отдаленные, не всегда даже родственные тоналности: после отклонения в параллельный минор сразу же следует секундовый сдвиг — в соль мажор; довольно естественно после этого воспринимаемый ми минор опять сдвигается на секунду, и наконец тема, перешедшая к этому времени в фортепианную партию, звучит уже в фа мажоре. Все отклонения и модуляции отражают внутреннее существо образа связующей партии — ее беспокойство, тревожность.

Еще один секундовый сдвиг, и наступает на *riano* светлый, ясный ми мажор побочной партии. Легкое нисходящее движение ее начального мотива близко по настроению первому элементу главной партии. Но уже в следующих тактах скрипка своими синкопами и *сфорцато* на слабой доле вносит в музыку элемент тревоги, который еще более усиливается, когда появляются ползущие вниз хроматизмы. Именно они драматизируют побочную, создавая конфликт между ней и главной партией.

Совершенно необыкновенна тема заключительной партии: мрачное звучание трехголосного унисона фортепиано и скрипки, тональная неустойчивость (с признаками фригийского лада), неизменное *riano* в первом проведении темы, несмотря на секвенцию и напряженное дробление мотива, — все это придает ей какой-то средневековый колорит, сближая вместе с тем с некоторыми образами романтиков. Вспоминается, например, заключительная партия из первой части фа-мажорного Трио Шумана (сочиненного в 1847 году, *op.* 80), и особенно ее звучание в конце разработки I части.

Сравнительно небольшая разработка включает все темы экспозиции. Начинается она с проведения главной темы в до мажоре. Снова обращают на себя внимание терцовые соотношения: А—С, А—F (как в I части Первой сонаты).

Отдельные мотивы главной партии пронизывают всю разработку, встречаются в каждом ее такте в каком-либо голосе. Так последовательно проводится идея развития основного образа. Время от времени на интонации главной партии накладываются отголоски других тем, а в середине разработки (такт 109 и дальше) одновременно проходят все основные темы экспозиции, собранные в своеобразную стретту. При этом тематический материал подается композитором как бы сквозь призму интонаций главной темы I части.

Незначительно сокращенная реприза приводит к большой коде, которая по размерам превышает разработку, а по существу про-

должает ее. Увеличение роли коды — важный элемент зрелого бетховенского стиля, и здесь он появляется, пожалуй, впервые. Коды придает законченность форме, как бы обрамляя ее возвращением к основному мотиву главной партии. Последний появляется сначала в ре мажоре, многократно проходит во всех голосах и различных ритмических и мелодических вариантах и, наконец, после виртуозной фортепианной каденции на доминанте возвращается в ля мажор на тоническом органном пункте.

Совершенно очевидны, таким образом, во-первых, «разработочность» коды, проявляющаяся в тональных «блужданиях», а во-вторых, ее концертность, ибо введение виртуозной каденции — чисто концертный, а не сонатный прием.

II часть по глубине и искренности чувства и высокой этической наполненности может быть отнесена к числу шедевров раннего Бетховена и поставлена в один ряд с *Largo appassionato* фортепианной Сонаты op. 2, № 2. Трогательнейшая первая тема, просто и прозрачно гармонизованная, полна доверчивости и легкой грусти.

Еще более сердечно звучит второе проведение темы — у скрипки, после чего появляется новый эпизод в параллельном мажоре. Но этот до мажор не приносит резкой смены настроения. В нем слышатся интонации мужественного траурного шествия — сдержанная, суровая поступь. После повторения всего периода скрипкой наступает долгожданное просветление — средняя часть в фа мажоре. Даже хроматизация не вносит напряжения или беспокойства. Умиротворенное, спокойное звучание диалога фортепиано и скрипки, построенного на канонической имитации, вносит эмоциональный контраст в настроения крайних эпизодов II части. Тот же прием канонической имитации использован и в репризе, где он, впрочем, выполняет иные функции. Первая тема здесь драматизируется, временами в ней слышны траурно-маршевые обороты.

Обрывая фразу на уменьшенном септаккорде к доминанте, Бетховен переходит к коде, имеющей разработочный характер, а по размерам не уступающей другим разделам части. Подобной коды в медленной части сонатного цикла мы не найдем ни у одного из предшественников Бетховена. Как навязчивая идея, многократно повторяется мотив из первого эпизода, вновь на *forte* проводится в унисон скрипкой и фортепиано основная тема, и в самом конце возникают интонации из среднего эпизода. Теперь, в миноре, предельно насыщенные хроматизмами, они кажутся сдержанно-печальными. В лирике Бетховена, даже скорбной, нет места сентиментальной чувствительности, печаль его светла и возвышенна.

Финал полон гармонических находок, остроумнейших ритмических и мелодических оборотов. Главная тема его интонационно вырастает из основной темы медленной части сонаты. Но самое

важное — источником обеих тем является второй элемент главной партии I части:

а)  Мотив из 2-го элемента главной темы I части

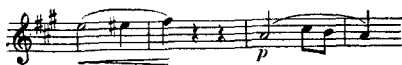
б)  Первая тема II части

в)  Главная тема финала

Таким образом, Вторая соната, как и Первая, построена на принципе интонационных связей.

В финалах Бетховен, как известно, часто прибегал к бытовым танцевальным формам. Главная тема финала Второй сонаты близка лендлеру — одному из танцев, от которых впоследствии произошел вальс. В разработке финала проходит «цепь вальсов» (Walzer-Kette). Подобное «вальсовое рондо» — совершенно новый тип жанрово-танцевальной формы, неизвестный XVIII веку. Другой принципиально новый элемент в сонате — драматизация жанрового тематизма.

Главная тема лапидарна, отличается своеобразной ритмической и тональной структурой. Тема интересна и в интонационном отношении: в первой же фразе скрипки содержится два мотива, роль которых в дальнейшем формообразовании чрезвычайно важна.



Разработка первого приводит к яркой драматической кульминации в коде; второй мотив станет в разработке самостоятельным контрапунктирующим голосом в басу, а затем сыграет важную роль при переходе к репризе. Именно на этом мотиве построена и большая кульминация перед репризой. Таким образом, мы встречаемся в этой части с еще одной важной особенностью формообразования, не свойственной Гайдну и Моцарту, а характерной для зрелого бетховенского стиля, — речь идет о сквозном интонационном развитии, об использовании моноинтонаций, пронизывающих весь финал.

Интересен и тональный план главной партии: первая ля-мажорная фраза прерывается на доминанте, но после паузы звучит

си минор, а скрипка начинает изложение первой темы уже в ре мажоре.

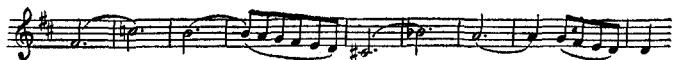
Первый эпизод рондо с его блестяще рассыпающимися пассажами арпеджио и озорными sforzато на третьей доле такта занимает место связующей. Контрастен этому эпизоду следующий — звучащая на *pianissimo* нежная и обаятельная вальсовая тема — побочная партия.

Что касается вальсового эпизода разработки, то в первую очередь следует отметить явственно ощутимые элементы симфонизации формы вальса. Неистощимая фантазия Бетховена рождает здесь четыре (!) чудесные вальсовые темы, две из которых проходят как основные, а другие две — как контрапункт. Контрапунктирующую роль выполняет, кроме того, и мотив из главной темы, который звучит у фортепиано на протяжении всей разработки и имеет здесь совершенно самостоятельное тематическое значение:



Итак, средний эпизод (разработка) начинается светлой ре-мажорной темой вальса, звучащей у скрипки. В нижнем регистре фортепиано звучит — немного зловеще — новая тема, образованная мотивом из главной партии. Во второй половине разработки у скрипки возникает мелодия, полная глубокого чувства (в басу ее сопровождает теперь вторая половина «темы рока»). Только эта тема значительно менее устойчива, чем первая вальсовая тема разработки, — она здесь сразу же отклоняется в ми минор, затем уходит в соль мажор.

Когда же эта тема звучит в верхнем регистре фортепиано (в басу по-прежнему мрачный мотив «судьбы»), она приобретает более мужественный характер. И как контраст ей в это время у скрипки рождается еще одна прелестная мелодия, как бы предвосхищающая некоторые темы вальсов Чайковского (например, из «Лебединого озера»):



Драматизация жанрового тематизма особенно ярко проявляется при переходе к репризе, когда огромное *crescendo* приводит к драматической кульминации всей части. Она построена на мотиве главной партии, который звучит у скрипки и (в обращении) в басовой партии у фортепиано:



Роль коды в финале не менее важна, чем в остальных частях цикла, причем она даже в большей степени, чем средний эпизод, выполняет функции разработки.

Таким образом, Вторая соната предстает как интереснейший цикл, в котором происходит зарождение новой динамики ритма и движения (I часть); нового круга образов и интонаций — драматических, беспокойных в I части, траурно-маршевых, скорбных во II, вальсовых в финале; здесь появляются и новые принципы формообразования, выразившиеся и в «симфонизации» формы в целом, и в увеличении роли коды (особенно в первых двух частях), и в использовании моноинтонационного сквозного развития в финале с его элементами симфонизации вальса; здесь проявилась и своеобразная романтическая хроматизация тематизма, заметная во всех трех частях.

Третья соната (ми-бемоль мажор, ор. 12, № 3) в целом светлее и однороднее двух первых, где некоторые приемы и отдельные мелодические обороты (как, например, в IV вариации — *Maggiore* из II части Первой сонаты или в заключительной теме I части Второй сонаты) заставляют искать аналогии в музыке середины и второй половины XIX века.

После первых двух сонат, написанных в «скрипичных» тональностях (ре мажор и ля мажор), Бетховен обращается к более «фортепианной» тональности ми-бемоль мажор. И это не случайно: Третья соната — «одно из самых трудных пианистически произведений всего цикла».¹

Es-dur'ная соната с «ее праздничным *Allegro con brio*, с ее гармонично совершенным инструментальным диалогом *Adagio con molto espressione*» с ее финалом-рондо, где нас встречает та неотразимая безудержная веселость, которую мы связываем с понятием «молодой Бетховен»,² в большей мере находится в сфере образов музыкального классицизма. И в первую очередь это проявляется в характере тематизма: здесь «можно услышать» Моцарта,

¹ И. Спгетт. Скрипичные сонаты Бетховена. — «Советская музыка», 1967, № 2, стр. 63.

² Там же, стр. 61.

зрелые творения которого явились образцами для молодого Бетховена.¹

Было бы, однако, серьезной ошибкой относить сонату к произведениям, написанным «в духе Моцарта». Скорее наоборот — несмотря на отдельные интонации и тематические обороты, ассоциирующиеся с моцартовскими, соната является важным этапом на пути к созданию бетховенского конфликтно-драматического симфонизма. Используя в отдельных случаях известные мелодические обороты и формулы, Бетховен здесь ищет новые пути, и он находит их в новых средствах выразительности, в новых приемах развития, обработки мелодического материала, в новых принципах формообразования и, наконец, самое главное — в *новом содержании*, смысловом и эмоциональном, которым он в результате наполняет этот тематизм. «Новое искусство в борьбе производит отбор лучших — в отношении выразительности и жизнестойчивости — опытов и завоеваний прошлого... У великих мастеров это синтез, обобщение всего, что им необходимо из предшествующего опыта, и на основе усвоенного — мощный полет вперед, в будущее, через помыслы настоящего. Таков — всецело — Бетховен».²

Уже в I части можно услышать ростки тех *героических интонаций*, которые затем прозвучат в других es-dur'ных произведениях Бетховена — Третьей симфонии и Пятом фортепианном концерте. В целом эта часть отличается от аналогичных частей первых двух сонат. Форма сонатного allegro трактуется здесь свободнее; обилие тематического материала в экспозиции приводит к более широким тематическим образованиям внутри главной партии, связующей и заключительной (два раздела в главной партии, по два самостоятельных мотива в связующей и заключительной). С другой стороны, многообразие тематизма вызывает необходимость какого-то активного материала, организующего форму, цементирующего ее. Таким материалом становятся волевые триольно-секстольные мотивы, неоднократно звучащие на протяжении всей части.

Более значительна в Третьей сонате роль разработки. Притом она ярче, динамичнее, многообразнее. Первый ее раздел является драматической кульминацией всего сонатного allegro, а третий раздел, где впервые у Бетховена в разработку вводится совершенно новая тема (не звучавшая в экспозиции), становится *лирическим центром* части. Рождение двух кульминаций, драматической и лирической, — очень важный момент в становлении бетховенской конфликтной драматургии. Еще более активизируется в сонате роль коды, которая в I части концентрирует в себе

¹ Таково известное родство темы финала с арией Керубино, а заключительной темы I части — с главной темой ми-минорной сонаты Моцарта для скрипки и фортепиано.

² Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Книга II. Интонация. — «Избранные труды», т. V, М., 1957, стр. 204.

основные драматургические «силы» — оба раздела главной партии и секстольный мотив.

Главная тема I части начинается короткой волевой фразой, после которой идет свободный импровизационный взлет на тоническом арпеджио. Ему отвечает двухтактовая фраза, построенная на доминантовом септаккорде. Как контраст этому свободно построенному вступлению возникает четко организованный ровным движением острых восьмых (стаккато) выразительный диалог фортепиано и скрипки. Каждый голос в этом диалоге самостоятелен, имеет свою законченную мелодическую линию.

На 12-м такте появляется активный секстольный ход, который будет иметь большое значение в дальнейшем — в частности, в первом разделе разработки. Непосредственно после него на *subito* *piano* появляется новая тема, которую можно считать первым мотивом связующей партии.

Но вот картина снова резко меняется — благодаря вторжению энергичных секстольных мотивов музыка приобретает героический характер. Мощно звучат выдержанные на протяжении целого такта сексты у скрипки, общее нарастание звучности приводит к первой большой кульминации экспозиции.

Но уже в следующем такте опять внезапное *piano*, у скрипки звучит чуть грустная мелодия — это второй, минорный мотив связующей партии, который и приводит к очаровательно грациозной побочной. Тонкий колорит и необыкновенное обаяние этой темы сделали бы честь любой, даже лучшей моцартовской сонате.



По-видимому, под влиянием характера побочной темы секстольный мотив из главной партии совершенно преобразуется —

ласково и непринужденно начинает он струиться на доминантовом органном пункте, передаваемый то фортепиано, то скрипке. Однако через несколько тактов мощная волна секстолей «сдвигает» органнй пункт. Появляется до минор, сильные sforцато. Секстоли грозно рокочут уже в двух голосах сразу на fortissimo — звучит вторая большая кульминация экспозиции. Но поистине шекспировскими контрастами полна эта часть: уже в следующем такте, на subito piano и остром стаккато, вступает новая тема — скерцозного, даже, пожалуй, гротескного¹ характера:



Это первый мотив заключительной партии, в каждом такте меняющий свою тональную окраску — ми-бемоль мажор, ми-бемоль минор, си-бемоль минор... Второй мотив заключительной партии, занимающий в экспозиции довольно скромное место, станет основой второго раздела разработки.

Интересно проследить, как последовательно использует Бетховен найденный им драматургический прием в I части сонаты. Неоднократно после сильных crescendo и мощных кульминаций появляются на subito piano новые темы: первый и второй мотивы связующей и оба мотива заключительной партии. Четырежды на протяжении экспозиции пользуется Бетховен этим приемом, что, по-видимому, объясняется драматичностью музыки, конфликтностью образов.

Начинается разработка. Первый раздел ее очень динамичен и носит драматически напряженный характер. Он является как бы огромной кульминацией всего сонатного allegro (разрабатываются в нем те самые секстольные мотивы, на которых были построены кульминации экспозиции). Во втором разделе разработки блуждающая по тональностям заключительная тема приобретает какие-то зыбкие, неустойчивые (и ритмически, и интонационно) очертания. Но вот возникает в нижнем регистре тремоло pianissimo, и на его фоне скрипка и фортепиано поют необыкновенно

¹ «...в дальнейшем склонность к юмору и даже гротеску естественно привела Бетховена к культивированию и расширению форм скерцо и скерцозных эпизодов» (К. Неф. История западноевропейской музыки, перевод Б. В. Асафьева. Изд. Ленинградской консерватории. 1930, стр. 231).

трогательную, сердечную тему (в до-бемоль мажоре), которая становится лирическим центром всего сонатного *allegro*:



После столь значительной разработки реприза представляет собой не более чем «ход к коде». Зато кода полна волевых импульсов, с которыми контрастирует нежный диалог скрипки и фортепиано. Завершают часть три акцентированных тонических аккорда.

«В музыке Бетховена не менее ценны и те страницы, где не борьба, а созерцание и размышление выступают на первый план. Они ценны прежде всего чистотой и кристалльностью разлитого в них чувства высшей человечности...»¹

Именно эта чистота чувств разлита на страницах *Adagio*...

II часть — вдохновеннейшая страница бетховенского творчества. Эта музыка заставляет вспомнить слова Беттины Брентано (Арним) в письме к Гете (1810): «Бетховен... создает новый храм в духовной жизни. ...Он сказал мне..., что музыка — высшее откровение, что она выше, чем вся премудрость и философия».

Первая тема соединяет в себе проникновенное лирическое высказывание с эпически величавой мелодией необычайно широкого дыхания и диапазона.

Состояние созерцательного раздумья, безмятежности, создаваемое этой темой, сменяется затем внутренним беспокойством, пока еще скрытым, — на фоне настойчиво и остро звучащего в басовом голосе доминантового органного пункта у фортепиано появляются тревожные интонации-возгласы, передающие душевное смятение...

Попытка вернуться в мир безмятежности и покоя уже не удастся — по-шубертовски напевная тема замирает на полуслове. Начинается потрясающий по глубине средний эпизод. Сразу резко меняется весь интонационный строй, тональная сфера уходит в весьма отдаленные области — фа минор, ре-бемоль мажор. Тематическая молитва звучит у скрипки. Светлая, величавая мелодия растворяется в кадансах — *perdendosi*, *pianissimo*, мрачных и безысходных.

¹ Б. Асафьев. Бетховен (в книге «Критические статьи и рецензии»). «Музыка», М.—Л., 1967, стр. 34.

Но уже во втором восьмитакте среднего эпизода Бетховен выходит из круга этих образов — мелодия «вырастает»; sforцато, полные огромной внутренней силы (еще одна разновидность бетховенских sforцато на слабой доле — как выражение протеста, стремление вырваться, уйти из мрачной действительности в мир идеальный, возвышенный), возвращают к первой теме. Она проходит у фортепиано, обогащенная новым сопровождением — фигурациями скрипки, заимствованными из среднего эпизода, после чего начинается самый большой раздел части — кода.

Здесь мы уже имеем дело с типичным для зрелого бетховенского стиля строением медленной части. Богатство ее образного содержания не укладывается в обычные рамки простой трехчастности. Так возникает необходимость в создании совершенно нового раздела формы — не коды-заключения, а коды-кульминации, *коды-итога*, где образы, намеченные в первых разделах части, не только получают дальнейшее развитие, но и приобретают новое качество. Интонация возгласа из первого раздела, выражавшая состояние смятения (а), теперь, «опираясь» на мужественные ходы мелодии из первой темы (б), становится полной решимости, утверждения, это уже призыв — волевой и патетичный! (в). «Бетховен никогда не бывает мелок... он всегда передает огромные серии чувств, страстей, он всегда патетичен в лучшем смысле этого слова».¹



После настороженного *pianissimo* вновь внезапный взрыв (*fortissimo*), трижды повторенный трагическим набатом уменьшенный септаккорд — драматическая кульминация II части.

Следующий такт несет полное успокоение — искусно сплетенные из тонического трезвучия арпеджированные кружева расходятся, как круги на спокойной глади пруда, от «брошенного» в басу доминантового *соль*:



¹ Из речи А. Луначарского 18 февраля 1921 г. на открытии Бетховенского зала (в книге «В мире музыки», М., 1958, стр. 84).

Скрипка «произносит» полные глубокого чувства прощальные фразы.

После глубоких раздумий II части финал предстает как сочная картина народного праздника, написанная в духе фламандской живописи конца XVI — начала XVII столетий. «Как сумел музыкант, едва закончив эту трагическую часть, сразу же овладеть собой и создать финал, полный игривого оживления, искрящийся весельем?»¹ — спрашивает Эд. Эррио.

Ответ на этот вопрос дает Асафьев. Подобно тому, как «бетховенское идиллически кристальное и светлое спокойствие... бетховенское самоуглубление звучат не как бесплодное отречение и уход от жизни и от людей, а как моменты сосредоточения сил и собирания их в отдыхе и созерцании», так и его жизнерадостность «...возникает как естественный разряд в итоге борьбы и постоянного душевного напряжения».²

Финал сонаты написан в рондо-сонатной форме. Бетховен идет здесь по пути дальнейшей симфонизации жанрового тематизма, последовательно проводя идею сквозного развития основного образа-интонации через всю часть. При этом в гораздо больших масштабах он пользуется *полифоническими* методами развития. Финал драматичнее, чем в первых двух сонатах. Гораздо контрастнее в нем тематический материал, ярки драматические кульминации в разработке и коде.

Главная тема финала трижды проходит полностью в экспозиции и лишь один раз целиком в начале репризы. Ее упругие интонации, между тем, в том или ином виде пронизывают все эпизоды финала. Интонационное зерно главной темы — скачок на кварту, квинту, сексту — звучит в первых же тактах (невольно вспоминаются подобные интонации в первой теме II части сонаты — см. пример 6 на стр. 193).

После изложения танцевальной главной темы (поочередно фортепиано и скрипкой) проходит первый связующий эпизод, полный грации и лукавства. В нем получает дальнейшее развитие основная интонация главной темы (и в басу, и в мелодическом голосе).

Второй связующий эпизод юмористичен. В нем превосходны контрасты тяжеловесного fortissimo и игривых ответов на piano.

Прелесть и очарование побочной темы финала напоминает другую си-бемоль-мажорную побочную из I части этой же сонаты. Хотя, пожалуй, здесь — в финале — в этой теме больше какого-то своенравного, немножко озорного кокетства.

В среднем эпизоде, занимающем место разработки, господствуют два образа, глубоко контрастные по характеру, из которых

¹ Э. Эррио. Жизнь Бетховена. «Музыка», М., 1968, стр. 82—83.

² Б. Асафьев. Бетховен; в книге «Критические статьи и рецензии», М.—Л., 1967, стр. 33.

первый, по-видимому, происходит от крестьянского мужского танца.

В репризе с некоторыми сокращениями проходят все основные темы экспозиции; опущены лишь отдельные второстепенные эпизоды. Большая кода берет на себя функцию разработки главного мотива (который не был представлен в среднем разделе). Она начинается с фугированного изложения основного интонационного зерна финала в обращении: скачки звучат сверху вниз, в обратном порядке — секста, квинта, кварта (а). Обращенная тема излагается в трехголосном фугато, сопровождаясь в контрапунктирующих голосах обращенной трихордовой попевкой (проходившей в экспозиции и репризе после побочной партии):



Это же интонационное зерно ложится в основу канона, предшествующего мощной драматической кульминации.

Итак, кода становится драматической кульминацией всего финала, высшей точкой развития основного музыкального образа. «Бетховен грандиозно архитекторен, но, так сказать, всякая большая плита, всякая колонна, всякий свод его музыкальной конструкции преисполнены огня и жизни».¹

Образное же содержание этой части глубоко народно. «Это восторженно любимый Бетховеном мир «добрых людей»; социально-этические предпосылки этого мира — вера в исконную доброту человека, вдохновлявшая Руссо..., великие исторические лозунги Декларации прав человека, пафос ораторских речей Конвента и Якобинского клуба, страстная ненависть к угнетению...»²

Попытаемся теперь, сравнив между собой все три сонаты, отдельные их части и образы, выяснить некоторые *общие* закономерности, а может быть, и характерные частности, которые могли ускользнуть при рассмотрении каждой.

Основной вывод — сонаты ор. 12 отличаются *широким образным содержанием*, остротой и серьезностью замысла. Обращает на себя внимание несхожесть их между собой — различие образного мира, характера тематизма, интонационных построений, разнообразие динамическое и ритмическое. Но рядом с этой несхожестью есть и общие, присущие всем трем сонатам качества. В первую очередь это героические образы (вступление и заключительная

¹ А. Луначарский. В мире музыки. М., 1958, стр. 84.

² И. Соллертинский. Музыкально-исторические этюды, Л., 1956, стр. 65.

партия I части и 3-я вариация II части Первой сонаты, II часть Второй сонаты, разработка I части и кульминация коды финала Третьей сонаты). Во-вторых, в каждой сонате мы отмечаем емкость, диалектичность образов, внутреннюю конфликтность их (главные темы сонатных *allegri* во всех трех сонатах). В-третьих, этическая чистота и возвышенность лирических образов (заключительная вариация II части Первой сонаты, *Andante più tosto Allegretto* Второй сонаты и *Adagio con molto espressione* Третьей сонаты). В-четвертых, разнообразие народного, жанрово-танцевального тематизма финалов — от изящно-наивного, грациозного финала Первой сонаты и погружающих нас в стихию лендлера и вальса пасторальных, поэтичнееших акварелей финала Второй сонаты до сочной картины безудержного веселья — вакханалии танца в финале Третьей сонаты с его полифоническим апофеозом в коде. При этом очевидна драматизация и симфонизация жанрового тематизма.

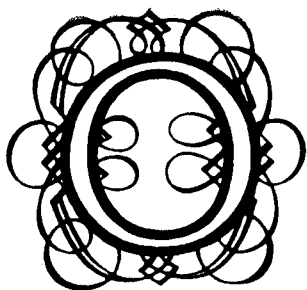
Новое идейно-образное содержание породило качественно новые выразительные средства — интонационное тематическое единство *внутри сонатного цикла*. Например, в Первой сонате интонации вступления пронизывают почти все темы I части, тему из II части (особенно это заметно в заключении последней вариации — 13 тактов от конца), финал. Интонационное единство тематизма (хотя и в еще более завуалированном виде) обнаруживается и во Второй сонате, где заметно сходство основных тем II и III частей, причем общее интонационное зерно находится во втором элементе главной темы I части. Интонационное родство между частями цикла проявляется и в Третьей сонате, что нетрудно услышать, сравнив главные темы II и III частей.

Монолитность, интонационное родство тематизма внутри частей цикла характерно для I части Первой сонаты и III части Третьей сонаты.

В сонатах происходит *активизация разработки*, постепенно увеличивается ее объем и роль в драматургии сонатного *allegro*. Заметно повышается роль и значение коды как итога развития (таковы большие коды во II и III частях Третьей сонаты); рождается новая *динамика движения*, ритм и моторная фактура приобретают самостоятельную выразительную силу (I часть Второй сонаты).

Наконец, намечаются и черты *концертного* инструментализма, предвосхищающего концертность Крейдеровой сонаты.

Таким образом, Бетховен в первых трех скрипичных сонатах внес много новых черт в каждый элемент камерного жанра по сравнению с предшественниками и фактически создал новый тип сонаты, по глубине идей и образов, мастерству их развития далеко выходящий из рамок общепринятого в то время понятия камерности.



ЗАМЕТКИ ОБ ОРКЕСТРЕ
БЕТХОВЕНА

свещение всех проблем, связанных с оркестром Бетховена, в пределах краткой статьи вряд ли возможно. В данной работе речь пойдет лишь о некоторых аспектах его оркестрового письма, таких, как отражение в специфической области оркестровки характерных особенностей стиля, а также о влиянии уровня современной композитору техники изготовления и конструкции музыкальных инструментов на реализацию его творческих замыслов. Оба эти вопроса взаимосвязаны. Если мы приблизимся к их правильному пониманию, то это поможет нам лучше понять особенности воплощения великих бетховенских творений, осмыслить их взаимосвязь с назревавшей (крупнейшей в истории оркестра) реформой в области инструментария и определить свое отношение к существующей практике исполнения оркестровых сочинений Бетховена.

Значение Бетховена для всех последующих поколений музыкантов заключено не только в самих его произведениях, но и в новом отношении к музыке, новом взгляде на задачи музыкального искусства. Слова «музыка должна высекать огонь в сердцах людей» не случайное высказывание, в них отражена существенная сторона взглядов композитора. В музыке Бетховена нашли гениальное воплощение идеи, взгляды, стремления революционной эпохи. Это содержание обусловило и характер новаторства Бетховена. Существенные изменения претерпели мелодика, гармония, ритм, динамика, форма, что в свою очередь отразилось и на инструментовке. Композитор чутко улавливал изменения, происходившие в музыкальном языке в предреволюционную и революцион-

ную эпоху. Новое содержание, оказавшее существенное влияние на характер музыкального языка композитора, поставило новые задачи и перед оркестровкой. Последняя, наряду с разрешением проблем колорита, тембровой выразительности, динамики, стала выполнять активную драматургическую функцию.

Характер инструментовки в произведениях Бетховена в первую очередь связан со строением мелоса. Многие темы в его сочинениях диатоничны, отличаются гармоническим складом (главная тема Первого концерта для фортепиано с оркестром, тема финала Третьей симфонии, тема радости из Девятой симфонии). При их оркестровке композитор применял либо хоровой принцип аккордового изложения, либо двухголосие медных духовых («золотые» ходы, валторновые квинты и т. д.). Последнее позволяло эффектно использовать натуральные медные инструменты.

Драматическая напряженность многих страниц музыки композитора обусловила другую важную особенность его оркестрового стиля — концентрацию значительного числа голосов на главной мелодической линии (что нередко приводило к ослаблению средних голосов). Но так как гармонический язык композитора ясен, то логика аккордового развития остается легко различимой. Отсутствие стремления к равновесию звучности не недостаток, а одна из особенностей оркестра Бетховена.

Есть еще одна черта бетховенского творческого метода, также обусловившая некоторые свойства его оркестрового стиля. Используя тембровые и динамические возможности инструментов, композитор строит крупную, органически развивающуюся форму. Бетховен во многом сохранил приемы, разработанные его предшественниками, и прежде всего Гайдном и Моцартом. При повторениях они обычно излагали тематический материал в сходной или тождественной оркестровке. Этот прием помогал слушателям яснее ощутить форму произведения. Бетховен расширил сферу воздействия оркестровки, особенно в динамическом плане. Нередко даже в ранних своих сочинениях (например, в Первой симфонии) он динамизирует репризу, делая, таким образом, более заметной грань большой формы. Подобная динамизация связана обычно с уплотнением оркестровой ткани и включением дополнительных оркестровых голосов.

Показательно в этом отношении «вызревание» главной темы финала Третьей симфонии. Изложенная струнным квинтетом *pizzicato*, она постепенно обрывает подголосками. В музыкальную ткань включаются все новые инструменты. Звучание усиливается, нарастая с неуклонной последовательностью. Наконец, в последней вариации в качестве нового противосложения или контрапункта появляется главная мелодия. И хотя все вариации построены на неизменном повторении темы, изложение кажется непрерывным, а появляющаяся в конце основная мелодия воспринимается как вывод из предыдущего развития.

В создании данного эффекта оркестровке принадлежит важная роль. Именно постепенное включение голосов намечает нужную перспективу. Благодаря этому каждая следующая остановка на фермате неизменно ощущается как ступень общего подъема.

Еще пример. В Четвертой симфонии подготавливающая репризу вторая половина разработки длительное время идет *pianissimo*. Сперва тонально неустойчивые колебания первых и вторых скрипок (на уменьшенном септаккорде) приводят к доминанте далекого си мажора. На протяжении 36 тактов оркестр словно застывает в предельно тихой звучности; играют только струнные и литавры. Но вот в предпоследнем такте к струнным присоединяется флейта, и в этот момент Бетховен делает энгармоническую модуляцию, возвращаясь в главную тональность — си-бемоль мажор. Вступление валторн придает звучанию квартсекстаккорда необычайную полноту и значительность. Так средствами оркестровки подчеркивается важная грань большой формы.

Но это еще не реприза. Следует новый длительный эпизод *pianissimo* (20 тактов), излагаемый струнными с литаврами. Однако короткие мелодические взлеты говорят уже скорее о стремлении к подъему, который и наступает с 21-го такта. Большое *crescendo* приводит к репризе (*fortissimo*). Формообразующая роль оркестровки выступает здесь необычайно выпукло. После контрастных эпизодов первой половины разработки длительное *pianissimo* струнных словно заставляет сосредоточиться, а вступление валторн воспринимается как первый проблеск света. Мы уже не думаем о том, что это красиво и выразительно, — мы захвачены ощущением «живого роста» и развития самой музыки.

Еще более показательным примером формообразующей роли оркестра может служить переход к финалу Пятой симфонии. Чтобы обеспечить яркое, полное и громкое звучание, композитор уже с середины скерцо начинает соответствующую подготовку. Второе колено трио скерцо Бетховен не повторяет буквально, а меняет динамические оттенки и оркестровку, уже в 4-м такте приходя к *piano*. Далее (до наступления финала) *forte* не встречается ни разу. Композитор постоянно помечает — «все более тихо», «все время *pianissimo*», стремясь, чтобы слушатель привык к приглушенному звучанию оркестра. Реприза скерцо при этом производит потрясающее впечатление необычностью оркестрового колорита: квинтет играет *pizzicato*, из всей струнной группы лишь один голос звучит *arco*; виолончельная мелодия дублирована фаготом, а короткие реплики деревянных духовых и первой валторны вызывают ощущение тревоги и беспокойства. Длительное пребывание в приглушенной до предела звучности, «мерцающие» фразы духовых придают этому фрагменту какой-то зловещий оттенок.

Прерванный каданс! Все застывает в неподвижности, как бы уходит в небытие! Лишь у литавр еле слышно бьется пульс ритма. В том же глубочайшем *pianissimo* возникает мелодия первых

скрипок, а в басах едва намечается движение. И вот в самых последних тактах взматывается неистовое *crescendo*, стремительно приводящее к финалу. После такой подготовки финал звучит с поразительной силой, энергией и блеском.

Драматургическое значение оркестровки при разворачивании большой музыкальной формы в послебетховенскую эпоху станет общепризнанным, для времени же Бетховена оно было явлением новаторским.¹ Инструментовка таила в себе разнообразные перспективы реформ формообразования, и Бетховен это великолепно ощущал.

С этой точки зрения поучительно сравнить увертюры «Леонора» № 2 и «Леонора» № 3. Обе они построены на одном и том же тематическом материале. В основу развитого медленного вступления увертюры положена ария Флорестана, само же *Allegro* имеет две темы — героическую и лирическую. Последняя представляет собой вариант темы Флорестана. Один и тот же мелодический материал использован и в кодах обеих увертюр. Однако форма в них совершенно различна. «Леонора» № 2 написана свободно, подобно симфонической поэме, «Леонора» № 3 — в четкой сонатной форме.

Начальное *adagio* увертюры «Леонора» № 2 воспринимается как первая картина музыкального повествования: Флорестан в темнице. Музыка разворачивается неторопливо, без повторений, создавая впечатление импровизационности; ведущая роль переходит от одних инструментов к другим. Как напоминание, то у одного, то у другого инструмента появляются интонации арии. Динамические контрасты сменяются «вздохами» фаготов, кантилена кларнетов, фаготов и валторн — звучанием струнных, и наконец переключка флейты и первых скрипок подводит к *crescendo*, а затем к *fortissimo* всего оркестра.

В идущем далее *Allegro* все цементирует ритм. Именно он создает общую устремленность музыки. Главная тема, начавшись приглушенно, постепенно «набирает силы», доходя до *fortissimo*. Побочная партия представляет собой изложенный в быстром темпе вариант арии Флорестана, но приобретает здесь черты разработочного развития.

Однако свободная форма увертюры не удовлетворила композитора, и он переделал произведение еще раз, придав ему чеканную структуру сонатного аллегро. Основные разделы были сохранены, но сильно сжаты; большие изменения коснулись репризы и раздела, предвещающего коду. Особенно показательно последнее изменение. Поэтому сравним, как подготавливается кода в увертюрах.

Музыкальный материал, как уже говорилось, в обоих случаях одинаков. В «Леоноре» № 2 мелодия Флорестана звучит в мед-

¹ Новаторской была и сама большая форма.

ленном темпе и после двукратного повторения последней интонации движение переходит к ликующему бегу струнных. В «Леоноре» № 3 переход значительно более развит: сохранен темп *allegro*, мелодия Флорестана также звучит в варианте побочной партии, однако лаконичное завершение ее заменено многократным повторением (18 раз!) мотива из трех нот. При этом заметно обостряется ощущение ожидания: выдержанная доминантовая педаля в валторнах, фразы флейты и отвечающих ей гобоя с фоготом — все это при господствующем оттенке *riano* всемерно усиливает чувство неразрешенности. Возникающее затем оживленное движение струнных воспринимается как луч света во мраке. *Tutti* оркестра после такой подготовки кажется ослепительным.¹

Среди оркестрового наследия Бетховена особняком стоит «Победа Веллингтона», или «Битва при Виттории». В этом произведении композитор отошел от своей обычной манеры и оркестровал крупными мазками. В истории оркестровки сочинение прошло бесследно, однако в некотором отношении оно показательное.

Хронологически «Победа Веллингтона» завершает зрелый период творчества композитора: до нее уже были созданы восемь симфоний, все концерты, десять увертюр, три варианта оперы, оратория, первая месса, музыка к драматическим спектаклям. К сочинению «Победы Веллингтона» композитор приступил во всеоружии мастерства.

«Победа Веллингтона» написана для большого состава исполнителей. В партитуру введены два хора духовых инструментов. Хоры располагаются с разных сторон от основного оркестра. Кроме того, на «английской» стороне должны быть сигнальные трубы в строе *ми-бемоль*, а на «французской» — сигнальные трубы строя *до*. Для изображения пушечных выстрелов на той

¹ В связи с исключительным вниманием Бетховена к форме своих произведений нельзя не высказать решительного осуждения наблюдаемому весьма часто искажению исполнителями намерений композитора. Имеется в виду требование повторять экспозицию. При несоблюдении авторского указания пропорции отдельных разделов формы становятся совсем иными. Музыкальные вкусы второй половины XIX века явились той почвой, на которой выросла мысль о возможной допустимости столь грубого нарушения намерений композитора. Распространенное мнение, что, предписывая повторение экспозиции, Бетховен якобы против своего желания подчинялся традиции, не может быть признано убедительным. Прежде всего композиторы того времени (и Бетховен в том числе), применяя сонатную форму в увертюрах, преспокойно обходились без повторения экспозиции. Но и в симфониях это отнюдь не было всегда обязательным. Ряд симфоний Моцарта обходится без этого повторения, в их числе такие известные симфонии, как Пражская, знаменитая ре-мажорная «с менуэтом», симфония си бемоль мажор и др. Или, быть может, Бетховен был менее смел, чем Моцарт? Наконец, в тех случаях, когда содержание музыкального произведения не допускало такого повторения, композитор и не требовал его. Такова, например, Соната № 23, сочинявшаяся в год окончания Третьей симфонии. Поэтому в тех случаях, когда это указано композитором, повторение экспозиции является обязательным.

и другой стороне предусмотрено участие больших барабанов, употребляемых в театрах для имитации ударов грома. По указанию композитора «пушечные машины» должны находиться в достаточном отдалении и обслуживаться очень хорошими музыкантами. Партии, предназначенные для них, сложны тем, что написаны как бы нарочно «не в такт» с музыкой. Обе стороны «вооружены», кроме того, особыми трещотками для воспроизведения ружейной пальбы, военными барабанами и сигнальными трубами.

Вся пьеса состоит из двух больших разделов — «Битвы» и «Симфонии победы». «Битва» в свою очередь состоит из трех отдельных частей. Первая рисует постепенное сближение враждебных армий. Оркестр в этом эпизоде играет звукоизобразительную роль. Сперва начинают барабаны на «английской» стороне (*pianissimo*). Постепенно армия «приближается» — в оркестре возникает *crescendo*, доходящее до *fortissimo*. Звучит сигнал английских труб, и затем марш «Правь, Британия» исполняется хором духовых.¹ В конце присоединяется квинтет.

Аналогично подано приближение французских войск: издалека доносится барабанная дробь (снова звучность усиливается от *pianissimo* до *fortissimo*); слышны сигналы труб и марш «Мальбрук в поход собрался» в хоре духовых,² к которым в заключении присоединяются струнные.

Далее следует центральный эпизод сочинения — собственно «битва». Духовые хоры присоединяются к основному оркестру, состав последнего также должен быть, согласно указанию Бетховена, «...насколько возможно усилен, тем сильнее, чем больше зал». Специальными знаками обозначены моменты выстрелов из французских и английских орудий и ружей. В оркестровке преобладают крупные мазки и нет никакой детализации. Правда, Бетховен рекомендует концертмейстеру и дирижеру «...следить за действием (функционированием) целого, чтобы инструментальная музыка не затемнялась машинами, трещотками, барабанами...», однако в полной мере последнее вряд ли достижимо. В оркестре преобладают звукошумовые эффекты. Первые скрипки прорежают звучание гаммообразными пассажами, у вторых и альтов бесконечные триоли; трубы оркестра удваивают в унисон военные сигналы, подаваемые трубачами справа и слева. Все это является фоном для подробно расписанной Бетховеном артиллерийской и ружейной перестрелки, оглушительно звучащей то с одной, то с другой стороны. «Битва» переходит в следующую часть: марш «Атака», «Штурм-марш». Нарастает звучность барабанов на «английской» стороне. Перевес явно клонится в сторону англичан.

¹ Пикколо, два кларнета, две валторны, труба, треугольник, тарелки и большой барабан.

² Пикколо, две флейты, два гобоя, два кларнета, два фэгота, две валторны, труба, треугольник, тарелки и большой барабан.

Французские пушки постепенно замолкают. После кульминации следует *diminuendo*, и на нем совершается переход к *Andante*.

В оркестре тихо звучит мелодия «Мальбрук в поход собрался» в миноре — это бредет разбитая армия Наполеона. На тихом фоне отдельные выстрелы с «английской» стороны кажутся оглушительными.

«Симфония победы» строится на двух темах: маршеобразной — в характере коды «Эгмонта» и мелодии гимна «Боже, храни короля». Одна из интонаций этой мелодии служит материалом для тематической и полифонической разработки; на ней строится и заключительная картина народного ликования. В отношении трактовки оркестра заключительная часть произведения сходна с другими сочинениями Бетховена. «Победа Веллингтона» показывает нам композитора с неожиданной стороны — как мастера массовой, монументальной, общедоступной музыки, для которой он нашел и соответствующее оркестровое воплощение.

Музыка Бетховена столь значительна и нова, что невольно и в оркестровом ее воплощении исследователи подчас стремились найти разительные новшества. Этим следует объяснить некоторые преувеличения, с которыми приходится сталкиваться, когда речь заходит об оркестре Бетховена. В частности, переоценивается, на наш взгляд, роль оркестровых групп и их относительная самостоятельность. Вопрос этот имеет существенное значение, ибо в связи с ним нередко приходится сталкиваться с крайностями. Так, самостоятельная роль приписывается, например, не только деревянным, но и медным инструментам. А. М. Веприк настойчиво подчеркивает мысль, что «группа медных в творчестве зрелого Бетховена стала равноправной группой».¹ Исходя из правильного наблюдения, что у Бетховена медные духовые играют несколько более значительную роль, чем у его предшественников, исследователь вместе с тем несомненно впал в преувеличение. Если иметь в виду классический и романтический оркестры, то единственной подлинно самостоятельной оркестровой группой была и оставалась группа смычковых. Она являлась основой общего звучания оркестра, могла длительное время выступать самостоятельно, обеспечивая исполнение мелодии, баса, контрапунктов, развитого аккомпанемента. Наконец, тембр смычковых не назойлив и может восприниматься долгое время, не возбуждая потребности в смене.

У Бетховена струнная группа также остается основой оркестра на всем протяжении его творчества. Однако в отличие от своих предшественников он значительно более свободно исполь-

¹ А. Веприк. Трактовка инструментов оркестра. М.—Л., 1948, стр. 100.

звучит голоса квинтета в мелодической функции и, помимо обычных соединений первых и вторых скрипок и виолончелей с контрабасами, пользуется иными комбинациями: альта с виолончелями, вторых скрипок с альтами и т. д. (вплоть до сосредоточения всей массы струнных на мелодии).

По-новому раскрыл Бетховен выразительные возможности баска скрипок, используя его специфическую краску при исполнении мелодий (например, тема в расширении в разработке первой части Девятой симфонии) и для достижения наибольшей интенсивности звучания квинтета в эпизодах без участия духовых (начало траурного марша в Третьей симфонии, начало увертюры «Эгмонт», «Кориолан»).

Деревянные духовые сложились в группу уже во второй половине XVIII века. Однако Бетховен в комбинациях деревянных со струнными нередко опирался на старую практику, рассматривая деревянные не как слитную группу, а как сочетание самостоятельных дуэтов. Примеры многочисленны не только в Первой, Второй и Четвертой симфониях, но и в более поздних произведениях. Однако уже в Третьей симфонии Бетховен рассматривал деревянные и как единую компактную группу. В оркестре XVIII века этот прием употребляется сравнительно редко, преимущественно в кратких эпизодах открытого самостоятельного звучания духовых.

Для Бетховена представляют ценность не только индивидуальные звучания деревянных духовых инструментов, но и выразительность их группового тембра. Многие потрясающие страницы траурного марша обязаны силой воздействия именно сочетаниям деревянных духовых (обычно с добавлением одной или нескольких валторн, играющих средние голоса). Композитор старательно подчеркивает в этих случаях целостность группы, заставляет однородные инструменты звучать в чистую кварту, показывая тем самым, что их партии осмысленны только в общем групповом единстве.

Более подробного рассмотрения требует роль медных духовых в оркестре Бетховена. Не подлежит сомнению, что композитор применял медные духовые инструменты свободнее и смелее, чем его предшественники. Нередко валторны, реже трубы, получали у него мелодическую партию. Широко использовались они и при создании контрастной динамики. Однако этого далеко не достаточно, чтобы говорить о равноправности групп. Самостоятельного звучания меди, без поддержки струнными или деревянными, мы не найдем даже в Девятой симфонии.

Наибольший же интерес представляет проблема натуральных медных инструментов у Бетховена. Вопрос этот очень интересен. Он может помочь установить, в какой мере ограниченные возможности натуральных инструментов могли соответствовать творческим намерениям композитора. Отсюда можно прийти наконец

к решению вопроса, насколько и где именно допустима широко применяемая вплоть до наших дней так называемая «ретушь» при исполнении сочинений Бетховена.

Со времен Вагнера среди музыкантов утвердился взгляд, что у Бетховена валторны и трубы из-за ограниченности звукоряда нередко бывали вынуждены прерывать исполнение мелодии, а при исполнении аккордов паузировать из-за отсутствия необходимых звуков. Вопрос, разумеется, не в том, что вошедшие во всеобщее употребление после Бетховена хроматические инструменты дают композитору более богатые возможности для воплощения своих замыслов. Вся послевагнеровская практика исполнения сочинений Бетховена подтверждает это. Не было дирижера, который не прибегал бы к той или иной ретуши.¹ Звучание оркестра от этого выигрывало, гармония становилась более ровной, полной и ясной, второстепенные ноты не «выширали», мелодия всегда была различимой. Но все эти изменения могли быть оправданы лишь в том случае, если они действительно соответствовали замыслу композитора. Конечно, однозначно решить этот вопрос нельзя, однако приблизиться к его разрешению вполне возможно.

Прежде всего с течением времени не осталось непоколебимым отношение самих дирижеров к вопросу о необходимости ретуши. Один из наиболее последовательных ее сторонников, Ф. Вейнгартнер, написавший специальную книгу «Советы для исполнения симфоний Бетховена» (1906), считал, что ограниченный звукоряд натуральных инструментов связывал Бетховена. «Эта скованность была для него явно мучительным бременем, за освобождение от которого он, вероятно, был бы нам благодарен, живи он среди нас».² В своей книге Вейнгартнер дал подробные описания рекомендуемых им изменений в оркестровке. Однако при переиздании книги он от многих дополнений отказался, написав об этом с полной откровенностью. Нельзя не согласиться с его мнением, что вписки для валторн и труб, выходящие за рамки возможностей натуральных инструментов, нарушают чистоту стиля произведения. Нередко оказывалось достаточно динамической ретуши.

По-иному начал ставиться вопрос и о натуральных инструментах. Ф. Микорей пишет: «Когда мне недавно пришлось репетировать симфонию C-dur Шуберта и оказалось, что, несмотря на все старания трубача, восхитительная партия для трубы звучала убого, вместо того чтобы звучать так блестяще, как я себе представлял, я велел принести натуральную трубу, на которой играют в «Лоэнгрине», просто для опыта, и что же — глубокие ноты звучали *forte*, высокие не кричали. Весь оркестр вместе со мной был поражен таким неслыханным результатом, потому что, несмотря

¹ Широким признанием у исполнителей пользовалась ретушь, предложенная Малером и Вейнгартнером.

² Феликс Вейнгартнер. Исполнение классических симфоний. советы дирижерам. Том первый. «Музыка», М., 1965, стр. 12.

на весь блеск, эти натуральные трубы не покрывали остальной оркестр, и даже наоборот, их звуки лучше смешивались с ним, чем это бывает при употреблении обыкновенных труб. Отсюда я вывел свои особые заключения относительно «несовершенства» валторн и труб классической музыки. Что вышло бы, если бы попробовать хоть раз воспользоваться для классических произведений натуральными инструментами? Может быть, впечатление тоже получилось бы потрясающее, и общепринятое теперь корректирование партий валторн и труб в классических произведениях стало бы ненужным. . . »¹

За последние десятилетия мы время от времени сталкиваемся с частичным отказом от ретуши и стремлением приблизиться к оригинальному тексту. Такой опыт проделал Отто Клемперер. На одном из исполнений Пятой симфонии Бетховена в Ленинградской филармонии он отказался от ретуши. Наиболее заметным отличием от привычного звучания было исполнение фразы, предваряющей побочную партию в репризе первой части, не валторной, а фоготом. В 1963 году Н. С. Рабинович при исполнении Девятой симфонии в Ленинградской академической капелле, располагая дублированным составом деревянных духовых и учитывая небольшие размеры и превосходную акустику зала, предложил валторнам и трубам в побочной партии скерцо и в фанfare финала отказаться от ставших привычными изменений и играть то, что написано композитором. Звучание было непривычным, ушел ослепительный блеск и глиссандоподобные фразы меди, однако тема была вполне различима.

Известны и другие случаи с успехом осуществленного частичного отказа от ретуши. Насколько можно судить по доступным нам звукозаписям, частичный отказ от ретуши применяет и Г. Караян. Основной причиной, вызвавшей стремление к ретуши, было нарушение (приблизительно с середины XIX века) соотношения в численности групп оркестра. Уменьшение числа исполнителей на струнных смычковых инструментах сразу создает, в соответствии с замыслом композитора, нормальные условия для звучания деревянных духовых.²

Как же, однако, подходил к данному вопросу сам Бетховен?

Преодоление ограниченности звучания натуральных медных духовых инструментов в бетховенскую эпоху шло по двум направлениям: 1) изменение строя инструмента; исполнитель либо брал инструмент иного размера, либо изменял длину ствола, вставляя или вынимая дополнительную трубку (крону или инвенцию); после этого инструмент звучал на другой высоте, но, разумеется, утрачивал возможность играть в прежнем строе; 2) применение

¹ Франц Микорей. Основы дирижерского искусства. Киев, 1929, стр. 55.

² Это практически подтверждается опытом работы многих периферийных оркестров.

закрытых звуков; тембр их был отличен от звуков, извлекаемых обычным способом, и оценивался в ту пору как малоудовлетворительный. Бетховену были известны оба способа, однако применял он их с большой осторожностью. Согласно традиции он предписывал перемену строя перед началом частей циклической формы, реже в пределах части; последнее обычно водилось в связи с транспонировкой побочной партии в репризе, например в быстрых частях Третьего концерта для фортепиано или в *Larghetto* Второй симфонии. В Третьей симфонии композитор непринужденно менял строй первой валторны для исполнения всего одной фразы (возвращаясь далее в первоначальный строй). Таким образом, широкого распространения первый прием у Бетховена не получил и, как правило, строй медных инструментов на протяжении части крупного циклического произведения у него сохранялся.

Закрытыми звуками композитор также пользовался с осторожностью. Есть произведения, в которых они не применены ни разу (например, в Первой симфонии). Во Второй находим низкое *си* (в скерцо); в Третьей симфонии закрытых звуков относительно больше, хотя и здесь нужно перелистать многие страницы партитуры, чтобы их обнаружить. В последующих симфониях таких звуков снова становится меньше (о Девятой будет сказано особо). Как видно, Бетховен отнюдь не проявлял особой настойчивости в стремлении выйти за пределы возможностей натуральных инструментов.

Обращение к конкретным примерам приводит к несколько неожиданным результатам. Рассмотрим те места, где Бетховен прерывает ход мелодии у медных духовых и заставляет их переходить на аккордовые ноты. Так, в коде первой части Третьей симфонии последнее проведение темы поддержано трубами, которые, однако, на четвертом такте «забывают» о мелодии и начинают повторять ноту *соль* (по написанию). Г. Бюлов предложил трубам играть тему до конца. Его поправка стала традиционной. Исправленная таким образом партия первой трубы не содержит ни одного закрытого звука. Но из этого следует, что и самому Бетховену ничто не препятствовало заставить трубача доиграть тему до конца.

В начале финала Седьмой симфонии валторны дублируют лишь первую половину темы, в дальнейшем поддерживая ее ритмически. Вместе с тем за исключением двух нот и вторая половина темы могла бы быть исполнена валторнами.

Один из наиболее заметных на слух примеров подобного рода находим в коде финала Пятой симфонии, когда в стретто на *fortissimo* трубы перестают удваивать мелодию и длительное время повторяют ноту *соль*. Здесь неисполнима для труб только одна нота — *си*; и если вместо мотива *си—до—си—до* они сыграют *соль—до—соль—до*, то затем до конца могут удваивать мелодию. Во всех упомянутых случаях (а их число легко можно увели-

чить) Бетховен упростил партии медных духовых не потому, что не имел возможности написать иначе, а потому, что именно таков был его замысел.

Ограниченность натуральных инструментов ощутима гораздо более, когда они исполняют не мелодические обороты, а аккордовые звуки гармонии. Многочисленные квинты и октавы, септимы доминантсептаккордов, унисон всей меди на *fortissimo*, скачки вторых голосов на интервалы, большие, чем октава, — все это обычно у Бетховена.

Пользуясь закрытыми звуками, композитор мог получить все ступени хроматической гаммы, но ориентировался он, без всякого сомнения, на звуки открытые. Надо перелистать десятки страниц партитуры, чтобы обнаружить закрытые звуки. Например, в Четвертой симфонии имеется два открытых, но нуждающихся в корректировании и потому почти неупотребительных звука *си-бемоль* и два закрытых звука *ля* (в репризе медленной части), а также одна нота *ми-бемоль* в кульминации финала. Итого три закрытых звука на всю симфонию!

Объяснение, согласно которому медные не участвуют при модуляциях потому, что не располагают звуками, нужными для данной гармонии, далеко не в полной мере верно. Например, в разработке первой части Третьей симфонии при проведении темы в соль миноре медь в момент перехода на доминанту замолкает, хотя все аккордовые ноты (открытое *ля* и полузакрытые *фа-диез*, *ми-бемоль* и *си*) неоднократно были применены в данной симфонии. Точно также несколькими страницами далее, в кульминации разработки, медные вдруг выключаются на шесть тактов, хотя нужное для аккорда *ре-бемоль* звучало здесь же пятью строками ранее. Возможно, поэтому не лишена оснований догадка Вейнгартнера, считавшего, что отсутствие меди в этих тактах делает более впечатляющим ее дальнейшее вступление совместно с литаврами. Мы видим, что у композитора не было настойчивого стремления включать медь на *forte*. Применяя в Третьей симфонии все ступени хроматической гаммы,¹ он пользуется ими очень сдержанно. Видимо, ценя красоту тембра, он избегал употреблять сравнительно хорошо звучащие полузакрытые звуки и даже некоторые открытые, но напряженные. От медных не требовалось полной гармонии, и если позволяла тональность, то они исполняли только две-три подходящие ноты. В крайнем случае медь могла интонировать любой звук — самого факта ее наличия было достаточно. С другой стороны, участие меди в эпизодах *forte* не считалось обязательным. Например, в начале разработки финала Первой симфонии эпизод *fortissimo* в *си-бемоль* мажоре идет без

¹ Некоторые даже в энгармонических вариантах. Так, десятая пониженная натурального звукоряда обозначается то как *ми-бемоль*, то как *ре-диез*.

участия медных, хотя к услугам композитора были хорошо звучавшие открытые звуки *ре* и *до*.¹ Порой трудно отделаться от впечатления, что звуки медных инструментов, особенно труб, воспринимались слушателями как бы отдельно от остального оркестра. На такую мысль наталкивает кульминация *Adagio* Четвертой симфонии, где трубы и валторны суровыми октавами прорезают цепь нисходящих минорных секстаккордов. Не менее характерен пример из увертюры «Кориолан», где в заключительной партии Бетховен поручил трубам доминанту и тонику, не смущаясь тем, что терция валторн (*фа—ля-бемоль*) «режется» диссонансом — нотой *соль* у труб.

Мы видим, что по отношению к большинству произведений Бетховена² нельзя говорить о резком противоречии между намерениями композитора и ограничениями, налагаемыми на него тогдашним состоянием инструментария. Композитор писал произведение, зная, на какие инструменты он может рассчитывать, а в отдельных случаях даже не использовал имевшихся у него возможностей. Поэтому всякая ретушь, связанная с изложением тематического материала, должна осуществляться с большой осторожностью. Иначе должен ставиться вопрос по отношению к Торжественной мессе и особенно Девятой симфонии. Мелодика Девятой уже не «ложится» на натуральные инструменты. По отношению к ней упомянутое выше противоречие имеет реальный смысл.

Обогащение музыкального языка последних произведений Бетховена затронуло и область оркестра. Углубляются поиски средств выражения для передачи тонких душевных движений или драматически напряженных героических образов. Оркестровое письмо становится более изысканным; большую роль начинает играть колорит. Для партитуры Торжественной мессы, как и для всей церковной музыки (начиная с XVIII века), характерно внимательное следование за словом. В музыке мессы заметно стремление возродить элементы старинных церковных ладов. Композитор, всю жизнь посвятивший созданию произведений, в которых музыкально-драматургическое построение формы произведений во многом обуславливалось функциональными связями тоники, доминанты и субдоминанты, теперь отходит от этого и с помощью старинных ладов находит новые приемы. Такой подход решительным образом отразился на трактовке оркестра, в котором особое значение приобретают живописность, изобразительность и колорит. Если в симфониях крупная форма строится, исходя из закономерностей

¹ В этом раннем произведении композитора могла найти отражение традиция XVIII века — использовать медные преимущественно в основной тональности произведения.

² За исключением поздних, о которых речь пойдет ниже.

развития самого музыкального материала, то в Мессе Бетховен последовательно в ряде отдельных эпизодов раскрывает образы текста. Церковная музыка задолго до Берлиоза и Листа опиралась на словесную программу и по форме не укладывалась в традиционные схемы. В Торжественной мессе Бетховен доводит оркестровку до высокой степени утонченности. По традиции, идущей через весь XVIII век, Бетховен обращал внимание не только на смысл фразы в целом, но и на отдельные входящие в нее слова. При этом он давал различную трактовку одному и тому же слову. Например, обращение «Kyrie» в начале мессы троекратно звучит в tutti оркестра и в хоре как обращение, призыв, в то время как у солистов то же самое слово раскрывается как смиренная мольба. Оркестровая ткань в это время слагается из мягких звучаний кларнетов и фаготов на фоне выдержанных басовых нот.

Противопоставляемые образы текста композитор также подчеркивает оркестровкой. Например, фрагмент «Gloria in excelsis Deo» — ликование всего оркестра и хора — сопоставлен с фразой «et in terra pax», поданной в сдержанном тихом звучании струнных и хора в низком регистре на фоне выдержанной октавы валторн. Далее следуют сходные эпизоды. Но вот в одном из них по смыслу текста сопоставление forte и piano было бы неестественным: «Deus, pater omnipotens...» И здесь композитор находит смелое решение: не сбавляя силы звучания, предписывая хору и оркестру forte, он на слове omnipotens дает неожиданно на синкопе forte fortissimo выдержанный доминантсептаккорд ми-бемоль мажора. В этот момент вступают тромбоны (впервые! — на 66-й странице партитуры). Органу также впервые надлежит включить все регистры и применить педаль.

Исключительно поэтичен эпизод «Et incarnatus est». Голоса солистов, поющих вполголоса, поддержаны несколькими струнными инструментами. Своеобразие звучанию придают повторяющиеся ноты кларнетов и фаготов и орнаментирующие фразки флейты, создающие какой-то трепетный колорит.

Для центрального фрагмента мессы — Прелюдии — Бетховен пишет сумрачную, сосредоточенную музыку, небывалую по густоте, насыщенности и полноте звучания. Разделенные виолончели и альты удвоены низкими флейтами, басовая опора поручена фаготам и контрабасам, а заключительная тоника поддержана контрафаготом и органом (берущим на педали суббасовое *соль*). Как бы в ответ на эти низкие сочетания вступает в третьей октаве скрипка соло, сопровождаемая флейтами. Созданный Бетховеном оркестровый контраст исключительно выразителен. Повторяющиеся аккорды тромбонов и труб pianissimo по контрасту кажутся необычайно густыми; они напоминают произнесение священного текста при богослужении.

В заключительном хоре мессы имеется не менее яркий пример употребления этого приема, к тому же не связанный с религиоз-

ной образностью. Речь идет о хоре «*Donna nobis pacem*». Бетховен снабдил этот номер красноречивой надписью: «Мольба о внутреннем и внешнем мире». Неторопливое пение хора и солистов сопровождается беспокойным аккомпанементом оркестра (на шесть, восьмых). Дважды течение музыки прерывается фанфарами труб, сопровождаемыми литаврами. Сначала они звучат затаенно, затем громче. Их образный смысл ясен — это военные сигналы. Охваченные страхом¹, альт соло, затем тенор и весь хор на фоне тремоло струнных и литавр восклицают: «*Agnus Dei, miserere nobis!*». Фанфары не связаны ни с текстом, ни с развитием музыкального материала. Их неожиданное вступление своей конкретной образностью напоминает об ужасах войны...

В Девятой симфонии поиски новых выразительных средств пошли по несколько иной линии. Полностью сохранила свое значение логика и драматургия музыкального развития, сонатная форма осталась основополагающей. В то же время, как известно, значительно изменился мелодический стиль. Это, естественно, должно было поставить особенные трудности перед медными духовыми инструментами. Так, в симфонии даже фанфарные ходы порой строятся на основе либо минорного трезвучия, либо уменьшенного септаккорда. Усилил этим интонационное напряжение фанфарных мелодий, Бетховен вместе с тем чрезвычайно усложнил их исполнение натуральными медными.

В первой части симфонии композитор, комбинируя валторны различных строев, также создал необычные сочетания: в средних голосах выдерживается не октава (как обычно по классической традиции), а диссонирующее сочетание, например уменьшенный септаккорд в тесном расположении. Звучание его ни с чем не сравнимо, особенно когда он исполняется *crescendo*. Даже для труб (на которых нельзя получать закрытые звуки) Бетховен нашел поражающие инструментальные приемы. Таковы, например, ритмические мотивы, исполняемые трубами совместно с литаврами (в первой части) или короткие низкие ноты двух труб в унисон в начале разработки.

Подлинным шедевром бетховенской лирики является медленная часть. По тонкости и выразительности оркестра она может быть отнесена к лучшим страницам творчества Бетховена. Инструментовка отличается непринужденным голосоведением струнных, красочно-выразительным тембром деревянных духовых и виртуозным использованием трех валторн.² Особенно активна роль четвертой валторны, для которой написано знаменитое соло.

В музыке симфонии выделяются места, где воспроизводятся бытовые интонации, например игра на волынке в скерцо, когда одна валторна длительное время повторяет примитивную мелодию,

¹ См. надпись на партитуре.

² Третья валторна вступает лишь в заключительной вариации.

а другая выдерживает бурдон. Современный слушатель, не имеющий возможности слышать в натуре указанный прототип, разумеется, не в состоянии уловить это сходство.

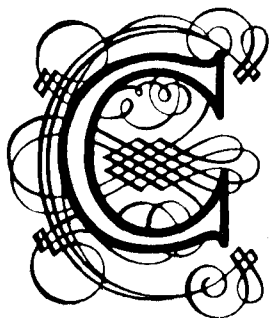
Девятая симфония рассчитана на большой оркестр, поэтому сила звука деревянных оказывается нередко недостаточной¹, а звучание квинтета не всегда компактно. Однако главное противоречие между замыслом и воплощением возникает при использовании медных духовых. Музыка симфонии задумана без расчета на реальные возможности натуральных инструментов. Для ее передачи нужны были уже инструменты иные. Пожалуй, только тема Радости и мелодия трио в скерцо естественно звучат на натуральных медных, а в других — причем самых ответственных, напряженных — моментах медные инструменты зачастую вынуждены прерывать изложение мелодии. Так, в «фанfare ужаса», открывающей финал, у труб появляются паузы в те моменты, когда им требуется взять ноту ми-бемоль², а восходящий хроматический ход заменяется повторением ноты *до*. В побочной партии скерцо валторны и трубы из-за невозможности играть мелодию второстепенными звуками заглушают тему у деревянных. В сольной партии четвертой валторны в адажио композитор вынужден широко пользоваться закрытыми звуками (чего ранее он избегал), а в фугато финала то и дело прерывать паузами ведение темы у валторн и труб³. Несомненно, при сочинении Девятой симфонии ограниченные возможности натуральных медных духовых мешали композитору до конца воплотить свой замысел; потребность в новых инструментах ощущается ясно.

Итак, особенности строения натуральных инструментов, органически соответствовавшие замыслам композитора в ранний и средний периоды его творчества, в последние годы жизни стали помехой для реализации его замыслов. Поэтому при интерпретации оркестровых сочинений Бетховена указанные различия в стиле его музыки следует неукоснительно учитывать. В наши дни все чаще раздаются голоса, призывающие исполнять сочинения Бетховена в подлинном виде. Если по отношению к Девятой это неосуществимо, то более ранние его произведения — и среди них Третья и Пятая симфонии — вполне могут звучать и без переделок.

¹ В наши дни при исполнении Девятой симфонии стало обычным дублирование деревянных духовых, а иногда и валторн.

² По звучанию — *фа*.

³ Иногда положение спасает один из тромбонов, берущий недостающую ноту.



БЕТХОВЕН В СОВЕТСКОМ МУЗЫКОЗНАНИИ

Советское бетховеноведение во многом было подготовлено развитием предшествующей критической мысли. Напомним хотя бы о концепции «трех стилей», еще в 1850-х годах выдвинутой В. Ф. Ленцем. От нее до сих пор отталкиваются в периодизации бетховенского творчества. Задолго до советских исследовательских трудов была подмечена и гражданственно-героическая сущность бетховенской музыки. О ее высокой идейности и философичности писал А. Н. Серов, «Шекспиром масс» назвал Бетховена В. В. Стасов. В ряде работ отмечена связь искусства Бетховена с французской буржуазной революцией 1789 года: «Вспыхивает французская революция — появляется Бетховен», — утверждал А. Г. Рубинштейн¹.

Социально-общественное содержание музыки Бетховена особенно акцентировалось в предреволюционные годы, например Ю. Д. Энгелем во вступительных лекциях к циклу Исторических симфонических концертов Русского музыкального общества в Москве (в сезонах 1907—1908 и 1908—1909 годов)². «Музыка и освободительные идеи» — под таким названием публикует статью С. Н. Булич³; В. Вальтер выпускает ряд статей под общим заглавием «Идейное содержание бетховенской музыки»⁴; в статье «Чайковский и Бетховен» Н. Я. Мясковский

¹ А. Рубинштейн. Музыка и ее представители, М., 1892.

² Ю. Энгель. Очерки по истории музыки, М., 1911.

³ Журнал «Вестник Европы», 1909, март, стр. 5—26.

⁴ «Русская музыкальная газета», 1913, № 8—10.

с большой силой подчеркивает социальное значение бетховенской музыки: «Бетховен, быть может, первый композитор (да, кажется, и единственный), с такой силой и убежденной страстностью провозгласивший... столь мощно звучащий в настоящее время социальный принцип, что в единении — сила...»¹

Вместе с тем в предоктябрьской русской «бетховениане» все явственнее намечается и другая линия, истоки которой следует искать в противоречивости сложных идейно-эстетических и философских тенденций этой переломной поры. Развитие модернистской эстетики в значительной мере повлияло на оценки бетховенского наследия, которое нередко трактуется теперь как искусство великого «идеалиста и индивидуалиста»². Возникает мнение об «устарелости» бетховенской музыки, о несоответствии ее духу новой эпохи.

Грандиознейший в истории социальный переворот — Великая Октябрьская социалистическая революция — поставил перед наукой о музыке совершенно новые, невиданные по масштабу задачи и цели.

К Бетховену советское музыковедение обратилось буквально с первых своих шагов и, конечно, прежде всего вследствие революционно-гражданственных сторон содержания его музыки. Творчество Бетховена привлекало точками непосредственного соприкосновения с реальной жизнью наступившей эпохи. Величайший гражданственный пафос, героика, мотивы жизнеутверждающего оптимизма — все это различными своими гранями тесно соприкасалось с насущными проблемами рождающейся советской музыкальной эстетики, стремившейся найти место и значение музыкального искусства в социалистической революции.

Свое отношение к Бетховену молодая Советская власть определила сразу же. В 1919 году, в труднейшую пору гражданской войны и разрухи, начала издаваться серия общедоступных научно-популярных брошюр под общим названием «Кому пролетариат ставит памятники». Она содержала краткие биографии — характеристики выдающихся революционных деятелей всех времен и народов: Карла Маркса, Фридриха Энгельса, Роберта Оуэна, Стеньки Разина, Юлия Брута, Степана Халтурина, Николая Чернышевского, Тараса Шевченко, Кондратия Рылеева, Павла Пестеля, Максимилиана Робеспьера, Жана Поля Марата, Джузеппе Гарибальди и многих других. Брошюра о Бетховене появилась одной из первых³.

В чрезвычайно доступной форме (с пояснением простейших музыкальных терминов) в ней излагались основные данные жизненного и творческого пути композитора. При этом акцентирова-

¹ Н. Мясковский. Чайковский и Бетховен, М., 1912, стр. 9.

² В. Каратыгин. Бетховен и Скрябин (в сб. «В. Г. Каратыгин», Л., 1926, стр. 182).

³ Р.—А. Лудвиг Ван-Бетховен, Москва. 1919.

лась освободительная, «тираноборческая сущность его музыки, которая соединяет Бетховена, на первый взгляд стоящего оди-
ноко, с великими современниками и соратниками...» (подчерк-
нуто мною. — С. Л.). Таким образом, даже в массовом издании
ранней советской поры отвергается мотив индивидуализма и замк-
нутости Бетховена. Он «стоит одиноко» лишь «на первый взгляд». На самом же деле он связан с великими современниками, объеди-
нен с ними единством взглядов. Это важно! Здесь исходный пункт
той основополагающей линии, которую наметит в дальнейшем
советское музыкознание. Первым ее глашатаем и пламенным про-
пагандистом явился А. В. Луначарский.

Его статьи и выступления, во многом актуальные до сегодняш-
него дня, заложили широкую основу советского бетховеноведения.
В то же время напрасно было бы искать в них специфический
музыкаловедческий материал. Они носят научно-публицистический
характер и возникли прежде всего как отклик на неотложные за-
просы жизни, среди которых одна из насущнейших — необходи-
мость перестройки всей доставшейся от прошлого художественной
культуры. Заслуга Луначарского — в постановке и первичной
разработке на базе марксистско-ленинской теории новой общеэс-
тетической проблематики. С этих позиций подходил он к решению
частных разделов искусства. Основная идея Луначарского
в статьях о Бетховене — утверждение созвучности демократи-
ческого мировоззрения великого композитора передовому револю-
ционному мировоззрению новой, социалистической эпохи. Луна-
чарский писал: «... Миросозерцание Бетховена соответствовало
необыкновенно точно наивысшим ступеням сознания демократи-
ческой интеллигенции конца XVIII — начала XIX века. Но это
миросозерцание вместе с тем во всех своих основных элементах
совпадает с эмоциональным миросозерцанием, с мирочувствова-
нием революционного пролетариата»¹. А отсюда «... мы, продол-
жатели Великой революции, именно в Бетховене можем найти
вождя и руководителя в царстве искусства»². Утверждая это, Лу-
начарский подчеркивал также, что «... музыка Бетховена... вся
насквозь пропитана тем самым миросозерцанием, которое лежало
в основе величайшего революционно-демократического подъема
мелкой буржуазии»³. Вместе с тем Луначарский разделял взгляд
на то, что творчество Бетховена глубоко индивидуально, но дан-
ное противоречие рассматривал как диалектико-материалистиче-
ское, вытекающее из сложности и своеобразия отражения худож-
ником общественного бытия своей эпохи: «Бетховен глубочайшим
образом индивидуален, в то же время это самый социальный не
только из музыкантов, но вообще из художников... Выражаемые
Бетховеном чувства... общечеловечны в самом глубоком смысле

¹ А. В. Луначарский. В мире музыки, М., 1958, стр. 341.

² Там же, стр. 80.

³ Там же, стр. 332.

этого слова. И Бетховен индивидуален тем, что он с такой удивительной яркостью это общечеловеческое в себе и своих произведениях воплотил»¹.

Так впервые к проблеме бетховенского мирозерцания Луначарский применил диалектический подход. От него в ту пору были еще далеки специалисты-музыковеды с их прямолинейным акцентированием либо «идеальной», либо гражданственно-героической стороны бетховенской музыки. Кстати, и в этом Луначарский оказался прозорливее: всемерно подчеркивая героик у Бетховена, он в то же время указывал на теснейшую связь ее с лирическим началом; «Бетховен... объективно лиричен. А объективный лиризм — общечеловеческий, прошедший сквозь великую личность — есть вообще тайна всякого истинно великого искусства»².

Несколькими словами о последних квартетах Бетховена, являющихся по его мнению «поистине музыкальными откровениями», формулирует Луначарский и свое отношение к позднему периоду творчества композитора. Решая проблему Бетховена, его значения для новой социалистической культуры, Луначарский вместе с тем не остается в рамках узко-бетховенской темы. Его подход к ней затрагивает еще ряд важных общэстетических вопросов.³

Таковы при самом беглом обозрении основные контуры бетховенской концепции Луначарского. Ни прямолинейная «практическая» направленность, ни плакатность ораторской речи, ни своеобразная «социологическая односторонность», ни подчеркнуто-лапидарный стиль его работ о Бетховене (как, впрочем, и многих других трудов, посвященных искусству) не могут затемнить научной ценности содержащихся в них эстетических установок. Не следует забывать, что они рождались прежде всего как острое и действенное оружие в великой борьбе за марксистско-ленинское содержание новой социалистической культуры.

Крайней противоречивостью отличалась в тот период музыковедческая наука. Большинство музыковедов все еще пребывало во власти идейных метаний, столь свойственных русской художественной интеллигенции предреволюционных лет. При этом воздействие «новейших» (чаще всего отвлеченно-идеалистических) взглядов было сильным на протяжении всего первого послереволюционного десятилетия. Проблемы связей музыкального творчества с новой общественной действительностью в музыковедческой среде в этот период не только еще не решались, но, по сути дела, даже и не ставились. В самый разгар бетховенианы Луначарского специалисты-музыковеды с большими трудностями и многими ошибками нащупывали пути к данной теме.

¹ А. В. Луначарский. В мире музыки, М., 1958, стр. 83.

² Там же, стр. 84.

³ Подробнее об отношении Луначарского к Бетховену см. в статье, М. Пряшниковой в наст. сборнике.

Наиболее показательна в этом плане одна из первых специальных работ о Бетховене — монография Н. М. Стрельникова¹, известного в то время музыкального критика, автора работ об А. Н. Серове (1922) и М. И. Глинке (1923), а с конца 1920-х годов видного советского композитора². Его книга — типичный пример идеалистической «мистико-символистской» концепции. Автор в ней объявляет о своем намерении показать Бетховена исключительно как явление духа: «вне условий его исторического бытия... его исторической преемственности, вне фактов его жизнеописаний», поскольку «гений — самодовлеющая форма, а не движущийся по законам истории поток...» Утверждая существо предмета, Стрельников отвергает и «какую бы то ни было критическую проверку своей позиции»³, ибо «творческое начало имманентно жизни и никакие суждения, отправляясь от жизненных фактов, не могут вскрыть существа природы творчества»⁴. После такого вступления рядом туманных высказываний очерчивается круг образов Пятой и Шестой симфоний. Здесь и «реакция на чрезмерно материалистическое мироощущение»⁵ и «веление божества», и «лучи мироздания, отраженные в каждой дождевой капле», и «бесконечное в конечном и божественная тайна».⁶ Бетховен же характеризуется как «солисист, эгоцентрик, гордый утверждением суверенного «Я», удовлетворенный сознанием «я есмь»⁷. Походя отмахнувшись от проблемы содержательности искусства⁸, автор приписывает в дальнейшем Бетховену как «идеалисту-эгоцентрику»⁹ творческую катастрофу, свидетельством которой является Девятая симфония — «отчаянная попытка индивидуалиста преодолеть наступивший в его сознании кризис бытия... последняя его ставка на гениальность»¹⁰. В конечном счете весь поздний период творчества подается под знаком «метафизического германского духа» с его «расколотым сознанием», и автор приходит к мысли о патологии психо-физиологического состояния Бетховена.

Разумеется, не многие работы о Бетховене заключали столь чудовищные выводы. Однако оценка его как индивидуалиста,

¹ Н. Стрельников. Бетховен (опыт характеристики), М., 1922.

² Автор опер «Беглец» (1932), «Граф Нулин» (1938), а также один из создателей советской оперетты: «Черный амулет» (1927), «Луна-парк» (1928), «Холопка» (1929), «Чайхана в горах» (1930) и др.

³ Н. Стрельников. Бетховен, М., 1922. стр. 9—10.

⁴ Там же, стр. 11.

⁵ Там же, стр. 19.

⁶ Там же, стр. 20.

⁷ Там же, стр. 22.

⁸ «Нечем и незачем дальше жить до конца разъясненному произведению. Оно исполнило свое временное назначение и погасло, как гаснут земные полезные костры. Лишь звезды высокого неба продолжают светиться» (Цит. соч., стр. 27).

⁹ Там же, стр. 30.

¹⁰ Там же, стр. 31.

эгоцентрика была довольна распространенной в русском и зарубежном музыкознании начала XX века, служа основой различного рода эстетских и идеалистических теорий.

На эстетско-идеалистических позициях во взглядах на Бетховена стоял, в частности, в ту пору и Б. В. Асафьев. Настойчивое утверждение крайнего индивидуализма Бетховена, отъединение его от окружающего мира и происходящих в нем процессов — главный мотив ранних асафьевских работ. Такая посылка находилась полностью в русле идеалистического мировоззрения Асафьева: «Трагедия бетховенского творчества в борьбе между влечением к воспроизведению в звуках себя, и только себя, своего душевного интимного мира, и между инстинктивно чувствуемой оторванностью, отложением от народной стихии и горьким одиночеством»¹. «... Мощный индивидуализм и нравственное одиночество (Бетховена. — С. Л.) получили вечное отражение в его симфониях, смысл которых в постоянном наличии борьбы углубленного в свой душевный мир духа со стремлением слиться с миром»². В полном соответствии с этим и конкретные оценки творчества: «Девятая симфония — отчаянная попытка индивидуалиста... вернуться назад к Баху... Мне кажется, что значительная доля лицемерия, если не ханжества, заключается в постоянно утверждаемом мнении, что эта симфония — произведение общепонятное, общечеловеческое, всенародное и т. д.»³. «6-я симфония — программная стилизация, пропитанная сентиментальными литературными тенденциями опрощения, идущими от Руссо»⁴.

Однако вскоре картина несколько меняется⁵. Основной мотив индивидуализма Бетховена при этом остается, и формулируется он даже более категорично, чем прежде: «В общем смысле творчество всегда было личным, как личная работа на общую пользу. С Бетховена оно стало личным, как утверждение Я, независимо от того, угодно или не угодно миру принимать его»⁶. Вместе с тем появляются и новые мотивы: прежде всего объективная оценка «редчайшего в истории музыки сдвига», создавшего «целую пропасть между музыкой XIX века и прошлых эпох». Творчество Бетховена приводится здесь как «ярчайший символ и отправная точка в будущее»⁷. Правда, указанный сдвиг, по Асафьеву, происходит лишь в «психологии музыкального творчества, в аспекте воплощения и восприятия... в итоге длительного процесса изменений и претворения волевых импульсов, в связи с ростом лич-

¹ «Пути в будущее», см. «Мелос», кн. 2-я, С.-Петербург, 1918, стр. 53.

² Там же, стр. 74.

³ Там же, стр. 52.

⁴ Там же, стр. 52—53.

⁵ См.: Игорь Глебов. Инструментальное творчество Чайковского, Петербург, 1922.

⁶ Там же, стр. 10.

⁷ Там же, стр. 9.

ного сознания...»¹, — и совершенно без учета причин общественно-социального порядка. Но даже и такой подход свидетельствует о постепенном смещении Асафьева на позиции историзма. Признание силы и выразительности последних квартетов Бетховена, связи их с бетховенским симфонизмом, «глубокой пропасти между симфониями и квартетами его и его предшественников и современников»² является одной из наиболее ранних в советском музыкознании (после Луначарского) объективных оценок позднего камерного творчества композитора.

Во второй половине 20-х годов музыкально-эстетические воззрения Асафьева развиваются в двух направлениях. Наряду с субъективно-идеалистическим характером суждений и оценок происходит все большее осознание социально-исторической основы искусства, неразрывной связи его с действительностью. В небольшой его специальной монографии «Бетховен» (1927) уже гораздо явственнее, чем прежде, проступает тенденция показать формирование творчества композитора в русле социально-исторической эволюции. «Трагедия Бетховена» разворачивается в период великого исторического перелома, и с творчеством Бетховена выступает XIX век: век борьбы за свободу личности, век побед над сопротивлением косной материи и зарождения могучих идей коллективизма в недрах человеческих масс, где психика толпы преобразуется в психику общественного самосознания»³. Соответственно меняются оценки отдельных произведений и жанров: «Девятая симфония — антииндивидуалистическое произведение. Оно идет навстречу родственной для всех людей идее объединения человечества в творчески-производительной работе»⁴. В сонатах подчеркивается отражение возвышенного строя душевной жизни, «...эмоционально-динамическое содержание...», жизнеорганизующие моменты⁵.

Вместе с тем все это звучит в монографии лишь вторым планом. Главным ее мотивом остается личная борьба и подвиг «величайшего композитора-индивидуалиста»⁶, являющего пример человечеству прежде всего громадностью преодоления собственной трагедии — утери слуха, духовного одиночества, глубокой внутренней замкнутости. Такой позиции, очевидно, способствует и усилившееся в этот период в советском музыкознании влияние взглядов Р. Роллана, который в героической биографии «Бетховен» (1903) также двойственно (в противоречиях идеала и

¹ См. Игорь Глебов. Инструментальное творчество Чайковского, Петербург, 1922, стр. 9.

² Там же, стр. 68.

³ Академик Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. IV, М., 1955, стр. 382.

⁴ Там же, стр. 393.

⁵ Там же, стр. 400.

⁶ Там же, стр. 388.

действительности, одинокой души художника и общественного значения его творчества) трактует данную тему¹.

Бетховенский юбилей — столетие со дня смерти композитора, — широко отмечавшийся в 1927 году, принес обильный урожай музыковедческой продукции. В потоке книг, лекций, статей, аннотаций, бюллетеней, вступительных слов, пояснительных бесед, популяризаторских выступлений, специальных исследований, очерков, монографий и проч. явственно наметились основные тенденции раннего советского бетховеноведения. Главная из них — постепенный отход от идеалистической философии и формалистической эстетики на диалектико-материалистические позиции. Он затронул, правда, главным образом историко-музыкальную область. Осмысление бетховенского творчества в свете задач новой социалистической культуры, в его связях с советской общественной жизнью и духом наступившей эпохи осталось по-прежнему «узким местом» музыковедческой литературы.² Здесь либо робкие и малоудачные попытки, либо грубые вульгаризаторские искажения — плоды складывающейся эстетической платформы РАПМ.

Наиболее показательным трудом юбилейного года следует считать сборник статей музыкальной секции Государственной академии художественных наук (Москва) под редакцией проф. К. А. Кузнецова, озаглавленный «Русская книга о Бетховене (к столетию со дня смерти композитора, 1827—1927)». Уже в предисловии, мотивируя основную тему сборника как вытекающую из «глубоких и интимных связей русской музыкальной культуры с творчеством и героическим обликом Бетховена»³, авторы ограничивают свою задачу главным образом ранним XIX веком и его серединой. «Остальное, — читаем мы, — оказалось лишь намечен-

¹ Воздействие работ Р. Роллана о Бетховене («Жизнь Бетховена», собрание соч. в 14 томах, т. 2, М., 1954; «Бетховен. Великие творческие эпохи. От Героической до «Appassionata», собр. музыкально-исторических сочинений, т. 7, М., 1938; «Бетховен. Великие творческие эпохи. Незавершенный собор», собр. соч. в 14 томах, М., 1957; «Гете и Бетховен», собр. соч., т. XV, М.—Л., 1933) явственно различимо на протяжении всего пути советского бетховеноведения. Кроме них, значительную роль в развитии советской бетховенианы сыграли и другие зарубежные труды, среди которых в первую очередь следует отметить следующие: Л. Ноль. Историческое развитие камерной музыки и ее значение для музыканта (СПб, 1882); Р. Вагнер. Героическая симфония Бетховена («Русск. муз. газета», 1899, № 36); «Бетховен» (М.—СПб, 1912); «Паломничество к Бетховену» (СПб, 1923); Г. Берлиоз. Симфонии Бетховена (в сб. «Избранные статьи», М., 1956); П. Беккер. Бетховен. Биография (М., 1913); «Бетховен. Симфонии» (М., 1915); «Бетховен. Фортепианные произведения» (М., 1913); «Симфония от Бетховена до Малера» (Л., 1926); Р. Шуман — статьи о Бетховене, сгруппированные в сборнике «Избранные статьи о музыке» (М., 1956); Т. Фримель. Жизнь Бетховена (Л., 1927); Э. Эррио. Жизнь Бетховена (М., 1959) и др.

² Это утверждение не затрагивает, разумеется, музыковедческую деятельность Луначарского, охарактеризованную выше.

³ «Русская книга о Бетховене», М., 1927, стр. 1.

ным, набросанным для более детальных изысканий».¹ Таким образом, сборник сразу получает ретроспективный характер. Правда, открывается он статьей с многообещающим названием «Бетховен и современность» (автор статьи Н. Я. Брюсова). Но полная туманных формулировок, она в конечном счете сводится лишь к описанию Квартета f-moll (op. 95) и фортепианной Сонаты A-dur (op. 101). Сильнейшей стороной сборника остаются работы, обращенные в прошлое, и среди них прежде всего статьи М. В. Иванова-Борецкого «Полемика о Бетховене в 50-х годах прошлого века» и В. В. Яковлева «Бетховен в русской критике и науке».

В первой охарактеризована известная полемика о Бетховене между А. Д. Улыбышевым, В. Ф. Ленцем и А. Н. Серовым. Она рассмотрена в аспекте столкновения двух антагонистических идеологий: дворянской и разночинной. С большой проницательностью показывает Иванов-Борецкий всю полноту представлений «нижегородского помещика и штатского генерала» Улыбышева о революционной сущности Бетховена и в то же время всю силу классового улыбышевского мировоззрения, заставившего его от этих своих представлений отказаться.² Прочерчена в статье и позиция Серова — выразителя идеологии разночинцев, которые видели в творчестве Бетховена «порождение революции, приведшей к торжеству новый класс».³ Излагая эту концепцию, Иванов-Борецкий не поддался соблазнам усиливавшихся в тот период вульгаризаторских тенденций. Его статья — ранний и в целом весьма успешный опыт диалектико-материалистического раскрытия одного из интереснейших явлений русской музыкально-эстетической мысли XIX века.

Предпосланный статье Яковлева подзаголовок «Исторические справки и наблюдения» предвосхищает ее обзорный характер. Однако автор с такой ясностью намечает ведущие линии отечественной бетховенианы (главным образом XIX века), столь глубоко интерпретирует «ответы русской мысли на явление Бетховена», что статья его получает научное значение. По существу, в ней дано одно из первых исследований процесса бетховенских воздействий на русскую музыкальную жизнь.

Не связаны с чисто музыкальным материалом две очень хорошие статьи М. П. Алексеева — «Русские встречи и связи Бетховена» и «Бетховен в русской литературе». О знакомстве русских композиторов с творчеством Бетховена и их оценках этого творчества рассказывается в отрывках из книги К. А. Кузнецова «Бетховен и русские композиторы».⁴ Остальной материал сборника:

¹ «Русская книга о Бетховене», М., 1927, стр. 2.

² Там же, стр. 48—50.

³ Там же, стр. 47—48.

⁴ I. Вступление; II.— «Глинка и Бетховен» (здесь недоумение вызывает утверждение, будто Девятая симфония находилась «вне поля зрения Глинки» — стр. 21 — и что Глинке не свойствен героизм); III.— «Балакирев и Бетховен».

хроника исполнения произведений Бетховена в Москве в 1820—70-х годах XIX века,¹ две теоретические статьи² и описание помещенных в нем портретов.³

«Русской книге о Бетховене» свойствен целый ряд недостатков. Можно указать на научную неравноценность и на преобладающий в большинстве статей объективистско-академический тон, на некоторые частные просчеты, на слабость связей с современностью. Но отмечая это, нельзя не признать, что книга явилась серьезным достижением формирующегося советского музыкознания и, несомненно, заметной вехой на пути материалистического осмысления бетховенского наследия в его соприкосновениях с русской культурой XIX, в меньшей степени начала XX столетий.

Между тем все более настойчивый характер приобретает стремление подчеркнуть социально-героическое содержание бетховенского творчества. Например, К. Кузнецов в статье «Три этюда о Бетховене»⁴ показал, как под воздействием жгучих проблем эпохи рождаются стихийные черты в мировоззрении двух выдающихся современников — Бетховена и Сен-Симона.⁵ Оба они принадлежат «царству света», оба дети века просвещения, оба соучастники в том мировом кризисе, который разделил XVIII и XIX столетия (хотя не были знакомы и не знали трудов друг друга). Оба говорят об общественной солидарности и трактуют человеческую личность не в ее изолированных, хотя и героических усилиях, но как «общественное звено». Но все чаще апологеты данной тематики трактуют ее в ущерб главному качеству бетховенского творчества — его многогранности. В очерке Е. Браудо «Бетховен и его время» социологической тенденции придается упрощенно-прямолинейный характер. В каждом из рассматриваемых явлений — будь то сфера музыкально-творческого наследия Бетховена, факты его биографии или особенности быта — выделяется некий «социальный эквивалент», в свете которого данное явление и оценивается либо в положительном, либо в отрицательном смысле: «орган — инструмент культа»; «Нефе имеет пролетарское происхождение»; во II части Героической симфонии «железная поступь важнее траура»; в «Фиделио» «крайняя динамика действия, максимум силовой концентрации»; в Четвертой симфонии «слишком много мягко-чувственного наслаждения природой, стихийно-эмоционального полета...»; зато Шестая — «глубочайшие космиче-

¹ «Музыкальная Москва и Бетховен»: I — А. Хохловкина (20-е и 30-е годы); II — В. Яковлев (40-е и 50-е годы); III — С. Попов (60-е и 70-е годы).

² Вяч. Пасхалов. Русская тематика в произведениях Бетховена; В. Беляев. Анализ модуляций в сонатах Бетховена.

³ Б. Юргенсон. Пояснения к портретам Бетховена, помещенным в сборнике.

⁴ Журнал «Музыка и революция», 1927, № 3 (посвящен столетию со дня смерти Бетховена), стр. 9—20.

⁵ Там же.

ские переживания... выпад против комнатной музыки»; в Седьмой «неудержимый натиск новой Европы»; последний период творчества — упадочный, композитор «сам порывает нити, соединявшие его прежде с окружающим миром...»¹ Так «интерпретирует» Браудо содержание творчества Бетховена.

Мера объективности нарушена и в другой работе Браудо этого же года — статье «Бетховен — гражданин».² Признавая в Бетховене композитора «наиболее огромной социально-организующей творческой силы... неотъемлемого от Великой революции», автор в то же время высказывает сомнение по поводу его знакомства с революционной народной песней. И это после того, как о связи Бетховена с музыкой французской революции твердили представители русской эстетической мысли (начиная с середины XIX века) и целая плеяда музыкальных деятелей послеоктябрьской поры! Серьезного анализа музыкального материала в обеих работах Браудо нет. Все ограничено краткими описаниями характера отдельных произведений, а также ссылками на критику, отзывы, письма и т. п.

Если в трудах Браудо вульгарно-социологическим взглядам придан наукообразный вид, то в популярной — «для рядового читателя» — книге С. М. Чемоданова³ они выступают с крайней примитивностью. Личный мир композитора, условия его жизни и быта, идеология и мировоззрение, интересы мелкой и крупной буржуазии, вопросы художественного рынка, описание различий между теорией и практикой буржуазных деятелей — все это образует пеструю смесь и рассматривается в свете самой вульгарной социологизации.

Широкое распространение получила в 20-е годы теория «устарелости» бетховенского творчества, несоответствия его содержания кругу эмоций и идей нашей современности. Считая эту теорию ложной, а также стремясь противодействовать распространению ее влияния на исполнительскую область, известный педагог, пианист и композитор С. М. Майкапар выступил с книгой «Значение творчества Бетховена для нашей современности». Эта несправедливо преданная забвению работа Майкапара чрезвычайно интересна. Несмотря на то, что она охватывает один только участок творчества Бетховена — его фортепианные сонаты, выводы, данные в ней, имеют обобщающее значение. Для автора исходным пунктом являлась многогранность музыки Бетховена, проистекавшая из широты его мировоззрения. В бетховенском мировоззрении Майкапар подчеркивает «... идею активного оптимизма, покояще-

¹ См.: Е. Браудо. Бетховен и его время (опыт социологического исследования), М., 1927, стр. 8, 41, 49, 53, 55, 67, 82.

² Журнал «Музыка и революция», 1927, № 3, стр. 20—23.

³ С. Чемоданов. История музыки в связи с историей общественного развития (опыт марксистского построения истории музыки), Киев, 1927.

гося на твердой этической жизненной базе...»¹. Такая идея, по мнению автора, включает «...и идеал свободы, и условия этического ее ограничения, и идеал действенного героизма, борьбы с мраком (сопряженный с возвышенным лирическим началом.— С. Л.), и идеал окончательного торжества оптимизма и радости бытия».² Формулируя таким образом основополагающую идею бетховенского творчества, Майкапар стремится в то же время освободить его от множественных наслоений, тенденциозных либо поверхностных толкований: да, утверждает он, Бетховен в ряде случаев соприкасается с религией, но ему совершенно чужд оторванный от жизни мистицизм; наличие элементов нежности, трогательного чувства не связано со слащавой сентиментальностью; воплощение любовных эмоций нигде не переходит в чувственность, эротизм; элементы скорби, печали всегда разрешаются оптимистически и не соседствуют с упадочным пессимизмом; яркая индивидуальность композитора, его сильная и независимая личность не имеют ничего общего с индивидуализмом, замкнутостью творчества.³

Нигде не оперируя категориями диалектики, по-видимому ему неизвестными, Майкапар эмпирическим путем приходит к диалектическому осмыслению бетховенской драматургии. В ней «стихийность» и «интимность», «мрак» и «свет» переплетены в самых различных степенях напряжения, подобно контрастирующим элементам в эмоциональной жизни человека. Интенсивностью того или иного элемента в разнообразии их смен и последовательностей, противопоставлений и столкновений оттеняется основной характер данного произведения, его главная мысль.⁴

Говоря о причинах распространения теории «устарелости» творчества Бетховена, автор указывает в их числе на существенные пробелы музыкально-исполнительской практики своего времени, где бетховенская идея свободы понималась как идея произвола и разнузданности, где отменялись нравственные и этические ограничения бетховенского стиля. Это искажало самый дух бетховенской музыки и резко ее дискредитировало. В качестве подлинного критерия актуальности бетховенского творчества автор выдвигает его содержание. Разговор об исполнительстве ведется с высокопрофессиональных позиций опытного педагога и превосходного музыканта. Очевидно, в раннем советском музыкознании это один из наиболее удачных примеров сопряжения творческой сферы с исполнительской.

Раскрывая в свете сказанного значение творчества Бетховена для нашей современности, автор отнюдь не ограничивает эту про-

¹ С. Майкапар. Значение творчества Бетховена для нашей современности, М., 1927, стр. 100.

² Там же.

³ Там же, стр. 79—81.

⁴ Там же, стр. 58—64.

блему идеями героизма, героической борьбы, активного оптимизма, хотя и подчеркивает их первостепенное значение. Грозные годы не притушили интимной стороны реального бытия. И потому в число близких нашей эпохе моментов включаются и бетховенская лирика, юмор, черты созерцательности и глубоких длительных размышлений, особенно тонко воспринимаемых слушателем в силу напряженного нервного тонуса современной жизни.¹ Так, в конечных выводах книги подчеркивается ее основная мысль о том, что бетховенское творчество своей многогранностью отвечает великой множественности запросов самой жизни, в этом его бессмертие. Главную опору своим мыслям Майкапар находит непосредственно в музыке Бетховена — многочисленные экскурсы в творчество глубоки и убедительны.

Труд Майкапара не свободен от недостатков: излишне многочисленные ссылки на сторонние источники (например, на книгу П. Беккера «Бетховен»), немало неточных, порой наивных формулировок, заметны композиционные просчеты — рыхлость, многословие и проч. Но вместе с тем значение его бесспорно. Исходя из музыкально-практической проблематики, Майкапар нашел объективный подход ко многим сторонам идейно-философского и эстетического наследия Бетховена в его связях с современностью, совершив, таким образом, важный вклад в теоретическое музыковедение своей эпохи.

Говоря об итогах 1920-х годов, нельзя обойти молчанием в высшей степени полезную и для своего времени исчерпывающе полную справочно-библиографическую работу М. П. Алексеева и Я. З. Берман «Бетховен. Материалы для библиографического указателя русской литературы о нем» (вып. I и II, Одесса, 1927, 1928), охватившую более 600 названий.

К началу 1930-х годов в сфере музыковедения все заметнее намечается методологическая перестройка, вызванная обращением к диалектико-материалистической философии. Однако приложение ее к явлениям музыкального творчества все еще носило двойственный характер. Возникают глубокие наблюдения над диалектикой формы у Бетховена, но категории диалектики применяются формально, приводя к установлению прямолинейных связей между бетховенским искусством и теорией марксизма-ленинизма.

Позитивная линия ярче всего выявилась в известной работе Асафьева «Музыкальная форма как процесс», где поворот ученого в сторону диалектико-материалистического осмысления музыкально-художественных явлений в значительной степени уже определился. В этой книге, являющейся прежде всего теоретическим исследованием, Асафьев для подтверждения своих положений широко оперирует примерами бетховенского творчества. Правда, в их

¹ С. Майкапар. Значение творчества Бетховена для нашей современности, М., 1927, стр. 122—125.

интерпретации немало и формально диалектического, но вместе с тем Асафьеву, как никому ранее, удалось, опираясь непосредственно на музыкальный материал (а не на отвлеченные теоретические рассуждения), показать, что Бетховен «...выявил диалектику сонатности и обострил функциональную взаимообусловленность элементов становления сонаты — симфонии до высшей степени выразительности»,¹ что это явилось результатом запросов эпохи «бурных стремлений» в Германии и освободительных течений во Франции, вынуждавших музыку «идти вслед за современностью»,² и что, таким образом, «рост сонатно-симфонической формы совпадает с ростом социальных противоречий и борьбой идей, вызвавших великий переворот».³ Подчеркивая, что «вершины своего развития симфония достигает в творчестве Бетховена»,⁴ Асафьев видит в бетховенском симфонизме «...обращение к человечеству, а не к толпе, к организованному обществу, а не своевольному и необузданному анархическому большинству... свободу воли в сознании необходимости и в дисциплине».⁵

Однако в первой половине 30-х годов в советском музыкознании особенно большое распространение получило вульгарно-социологическое направление. Ярким представителем его был Б. Пшибышевский. В своих статьях он исходил из принципа прямого неопосредованного отражения музыкальным искусством общественно-исторической практики и социально-экономической структуры общества. Пшибышевский так и пишет: «В музыкальных образах Героической симфонии как в зеркале отражалась всемирно-историческая схватка революционной буржуазии с отмирающим, но все еще грозным феодальным миром»⁶ (подчеркнуто мной. — С. Л.). Все творчество Бетховена рассматривается Пшибышевским исключительно с точки зрения формирования в нем принципов диалектики — «выявления мотивов борьбы и контраста». Эти принципы непосредственно увязываются с «мировоззрением революционной буржуазии» и классовой идеологией. При этом Пшибышевский буквально жонглирует диалектическими формулами: «...диалектика ладового мышления музыкальных представителей идеологии революционной буржуазии, единство и противоречие этого мышления...»⁷; тематизм септета⁸ — наиболее показательный «образец антидиалектического чередования ничем

¹ Б. Асафьев (Игорь Глебов). Музыкальная форма как процесс, Л., 1963, стр. 145.

² Там же, стр. 144, 145.

³ Там же, стр. 173.

⁴ Там же.

⁵ Там же, стр. 176.

⁶ Б. Пшибышевский. Бетховен. Опыт исследования, М., 1932, стр. 53.

⁷ Б. Пшибышевский. Бетховен, стр. 68.

⁸ Имеется в виду Септет для скрипки, альты, кларнета, фагота, валторны, виолончели и контрабаса (ор. 20).

между собой не связанных музыкальных образов»;¹ симфонии, квартеты и сонаты среднего периода (1802—1812) — «революционные воззвания... в музыкальных образах раскрывающие классовые противоречия немецкого общества и притаившуюся в недрах его классовую борьбу».²

Однако «буржуазно-ограниченная», по Пшибышевскому, диалектика Бетховена связана с абстрактностью и идеализмом музыкального мышления композитора, поэтому развитие его творчества осуществляется «в отрицательном направлении»³: во-первых, в основном в формах инструментальной музыки, «самой абстрактной, самой алгебраической форме музыкальной речи»;⁴ во-вторых, по нисходящим линиям: к Торжественной мессе (путь «деградации к религиозному мировоззрению» и «отказа от борьбы») ⁵ и Девятой симфонии, где первая часть — венец бетховенского творчества, а финал — «...чуть-чуть взволнованная, но вместе с тем застойная и жалкая «Аркадия счастливая», какую в редкие моменты своих экстазов представлял себе добродушный, но ограниченный немецкий филистер времен меттерниховской реакции»⁶. Что же касается последних квартетов, то здесь «окончательное разложение Бетховена как революционного идеолога и борца», они «...ядовитые по воздействию пустоцветы, выросшие на могиле его истлевших идеалов»,⁷ поскольку лишены «огня диалектики, трепетавшего в живых организмах симфоний, сонат и квартетов среднего периода».⁸ В итоге поздний Бетховен приравнивается к «...современным реакционным глашатаям аэмоциональной музыки, абстрактно-внеклассовой на словах, но классово-враждебной нам на деле, ибо она пытается убить и заморозить нашу пролетарскую, революционную волю к победе».⁹

Так левая, вульгарно-социологическая фразеология приводит к политическим декларациям рапмовско-пролеткультовского толка, затемнившим в конечном счете объективное значение бессмертного бетховенского наследия. Его ценность измеряется здесь исключительно наличием диалектики, но лишь при слиянии ее с «реализмом Мусоргского... на основе четкого революционного массово-пролетарского содержания может возникнуть, — по мнению Пшибышевского, — база, на которой будет развиваться пролетарская музыка».¹⁰ Заблуждения Пшибышевского тем более

¹ Б. Пшибышевский. Бетховен, стр. 103.

² Там же, стр. 129.

³ Там же.

⁴ Б. Пшибышевский. Бетховен, вступительная статья к карманной партитуре Третьей симфонии, М., 1931, стр. III.

⁵ Б. Пшибышевский. Бетховен, стр. 135, 145.

⁶ Там же, стр. 206.

⁷ Там же, стр. 207.

⁸ Там же, стр. 218.

⁹ Там же, стр. 218.

¹⁰ Вступительная статья к партитуре 3-й симфонии, стр. V.

огорчительны, что работы его (особенно исследование «Бетховен») содержат немало интересных мыслей и суждений о традициях, преемственности, форме, жанрах; при анализе музыкального материала часто возникают оригинальные образные представления, но все они слишком односторонни, прямолинейны в своей примитивно-социологической направленности.

Ликвидация РАПМ постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года способствовала значительным переменам в советском музыковедении. Оно освобождалось от влияния догматических «левацких» установок и, преодолевая вульгаризации и предвзятости, выходило на путь объективной научно-исследовательской работы. Нельзя, конечно, представлять себе, что с ликвидацией РАПМ бесследно испарились и рапмовские воззрения. Их воздействие, в частности в бетховеноведении, тенденции социологизаторства еще длительное время сохранялись, правда скорее уже в виде пережитков.

Бетховенской теме в течение 1930-х годов посвящено было немного работ. Среди них особенно выделяются полнотой наблюдений, остротой анализов, объективностью выводов, принципиальной широтой и научностью обобщений фрагменты неоконченной, к сожалению, книги о Бетховене А. С. Рабиновича.¹ Автор успел написать лишь несколько аналитических очерков о бетховенских симфониях: Первой, Второй, Девятой. Слитые воедино в одном томе избранных статей ученого, очерки эти производят цельное впечатление благодаря удачным обобщающим разделам.

Рабинович стремится к многостороннему осмыслению музыки Бетховена. Так, говоря о диалектичности бетховенского творчества, он включает в это понятие наряду со «стремительно развертывающейся борьбой взаимно противоречивых элементов»² также и проникающий музыку Бетховена «пафос движения». «Никто не умел, как он... дать ощущение движения, бега, полета, но не развивающегося по инерции, а из всех сил прорывающегося сквозь препятствия и преграды...»³. Указывая на новаторство могучего и волнующего бетховенского музыкального языка, Рабинович подчеркивает неуклонное стремление композитора к его демократизации: «Он (Бетховен.— С. Л.) ищет, иногда путем долгих усилий и творческих мук, наиболее общедоступные «слова» и «фразы» для выражения самых глубоких идей и заветных мыслей, самых обобщенных понятий».⁴

Многостороннюю, тонкую характеристику получает бетховенский юмор, «... в основном чисто народный, могуче-грубоватый...», это не тонкая ироничность Вольтера, не шекспировское чувство

¹ См.: А. Рабинович. Избранные статьи и материалы, М., 1959, стр. 157—190.

² Там же, стр. 159.

³ Там же.

⁴ Там же.

комического, часто с примесью трагического. Последнее можно иногда встретить в бетховенских скерцо, где в рамки шутливой формы вложено и настроение глубоко затаенной печали. Но вместе с тем... нельзя умолчать о своеобразной иронии, в которой за смешным вдруг прорывается что-нибудь высокопоэтическое и даже величественное».¹

Оптимистическое мироощущение Бетховена, замечает автор, не исключает в ряде его произведений моментов выражения отчаяния. «Но отчаяние у Бетховена, — читаем мы далее, — пронизано неукротимой порывистостью, возвышенной патетикой, достигающими огромной мощи выражения».²

Одну из существенных сторон творчества композитора Рабинович видит в лирике. Здесь в первую очередь автор обращается к камерной сфере: «...Как полны лирическим трепетом камерные произведения Бетховена, сколько в них захватывающих страниц душевных признаний!»³ В то же время подчеркивается тесная взаимосвязь между камерной музыкой Бетховена и его произведениями крупной формы: «Камерную его музыку нельзя понять и оценить, не мысля на заднем плане симфонии, мессу (имеется в виду Торжественная месса ор. 123) и «Фиделио», и обратно: в восприятии симфоний все время следует помнить камерную музыку».⁴

Констатируя наличие у Бетховена романтических элементов, автор четко их дифференцирует: «Романтизм по своей направленности чрезвычайно различен, туманен и сбивчив... Бетховен в романтизме брал лишь более здоровые и прогрессивно-бунтарские его стороны и течения. Расслабленная нежность и мещанская уютность остались ему чужды».⁵

По-новому поставил Рабинович проблему Керубини — Бетховен. Остановившись не только на известных ассоциациях «Фиделио» с «оперой спасения», но и характеризуя воздействие Керубини на бетховенский симфонизм он тем самым углубил представления о связях Бетховена с музыкой французской революции.

Во многом отличен от установившегося в ту пору и подход Рабиновича к позднему периоду бетховенского творчества. Очевидно, впервые он стал рассматривать этот период не столько с позиций личной драмы композитора (его болезни и глухоты), сколько в зависимости от причин общественного порядка. Характер последних сочинений Бетховена более всего обусловлен, по мнению автора, сознанием той моральной и идеологической изоляции, которая наступила для него — идеолога философического «гражданственного искусства» — в условиях реакционной меттерниховской Европы

¹ А. Рабинович. Избранные статьи и материалы, стр. 159.

² Там же.

³ Там же, стр. 160.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

в пору после Венского конгресса, когда политика была изъята из речей и мыслей, а вкусы устремились к «грациозно порхающей музыке Россини».¹

Тогда же «наперекор изнеженному гедонистическому вкусу эпохи Реставрации он (Бетховен.— С. Л.) создает труднейшую, колоссальную Сонату ор. 106, затем Торжественную мессу ор. 123, где в древние слова католической обедни вложены глубоко современные и не только религиозные эмоции, потом Девятую симфонию и, наконец,— в самые последние годы жизни — пять никем тогда не понятых квартетов». В таком контексте указанные произведения уже ни в какой мере не могут считаться плодами «замкнутости», «отказа от борьбы», «религиозной деградации» или других подобных мотивов, столь часто звучавших в музыковедческих трудах 1920 — начала 1930-х годов. Они рождаются как результат сложных духовно-философских исканий композитора, пытавшегося в новых общественных условиях сохранить великие демократические идеалы, осмыслить эту новую действительность и противопоставить свое «большое искусство» «искусству приятному».

В последующий период в советской бетховениане происходит заметная стабилизация научных воззрений: углубление и обогащение существующих положений, систематизация и дальнейшее обоснование научных выводов. Все большую основательность, объективность приобретает их изложение. Возникает целый ряд различных по своей направленности работ. Одни из них затрагивают лишь некоторые аспекты бетховенской темы либо отдельные произведения композитора, другие носят обобщающий характер.

Среди первых значительную роль в советском бетховеноведении сыграли известные статьи И. И. Соллертинского «Фиделио» (1940) и «Исторические типы симфонической драматургии» (1941). Описывая историю создания, раскрывая музыкально-драматургическую концепцию и идейно-эстетические основы единственной бетховенской оперы, автор рассматривает ее как один из величайших памятников мировой оперной литературы. Он подчеркивает, что «экскурс гениального симфониста» в область театра не случаен, что Бетховен был наделен талантом подлинного музыкального драматурга. Соллертинский показывает закономерность создания оперы, раскрывающей «...восторженно любимый Бетховеном мир «добрых людей»; социально-этические предпосылки этого мира — вера в исконную доброту человека, вдохновлявшая Руссо, непреклонная мораль кантовского категорического императива, великие исторические лозунги Декларации прав человека, пафос ораторских речей Конвента и Якобинского клуба, страстная ненависть к угнетению...»² Автор прочерчивает линию Глюк — Керубини — «Фиделио» — «Иван Сусанин» Глинки, акцентируя в то

¹ А. Рабинович. Избранные статьи и материалы, стр. 181.

² И. Соллертинский. Исторические этюды, Л., 1963, стр. 73—74.

же время шиллеровский характер драматургических принципов бетховенской оперы.

В статье «Исторические типы симфонической драматургии» содержится ряд мыслей о симфонизме Бетховена. Соллертинский определяет его как «построенный на объективном и обобщенном отражении действительности и совершающихся в этой действительности процессов борьбы; как симфонизм драматический, ибо драма есть процесс, действие, где наличествует не одно, а несколько человеческих сознаний и воль, вступающих друг с другом в борьбу; следовательно, как симфонизм полиперсоналистический. . . , «многоточный», исходящий не из монологического, а из диалогического принципа. . . »¹

Выдающееся значение (в том числе и для оценок бетховенского творчества) имела работа Б. В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс», книга вторая — «Интонация». Выдвигая положение об «отражении действительности через интонацию», Асафьев развил в своем труде «теорию интонационных кризисов», которая, как известно, вызвала среди советских музыковедов большие споры, разногласия, острую дискуссию. Вкратце сущность ее сводилась к следующему. В основании музыки той или иной эпохи лежат характерные «интонационные накопления», определяющие требования слушателей и господствующие музыкальные вкусы. В результате идеологических изменений эти накопления ветшают, происходит переоценка «музыкальных ценностей» и наступают «кризисы интонаций», обостряющиеся в периоды совпадений с политическими переворотами и переустройствами государственного и общественного строя. Начинается борьба за новые интонации, новые средства выразительности.

Необходимость коснуться асафьевской теории в данной статье вызвана тем, что в качестве одного из ярких примеров такой эпохи Асафьевым избрана бетховенская эпоха, когда, по его мнению, именно острота интонационного кризиса привела к сильнейшей трансформации средств музыкального выражения в творчестве великого композитора. Под этим углом зрения Асафьевым рассматривается метаморфоза в области ритма у Бетховена, а также новый характер «интонаций эмоционально-аффективного тону́са», приведший к усилению и значительному переосмыслению тонической функции в бетховенском симфонизме.

В книге Асафьева содержатся, кроме того, проникательные высказывания о парижской песне и песне—танце эпохи революции: они «... широко распространяясь, оказались тем историческим клином, который расщепил музыкальное развитие на музыку Бетховена и последующую, после него, музыку XIX века»; при этом справедливо подчеркивается, что, сыграв в его творчестве громадную роль, «сами они в этом могучем сознании развились

¹ И. Соллертинский. Исторические этюды, Л., 1963, стр. 338.

и созрели»; говорится о глубоком постижении Бетховеном «действенных интонаций своей эпохи и потому теснейшей его связи с современностью; о преобладании в личности и жизнеповедении Бетховена глубокой этичности, о влиянии творчества, особенно симфонизма Бетховена на расцвет исполнительского (дирижерского) искусства, о том, что «музыка в Бетховене созрела до высших интеллектуальных проявлений человеческого мозга» и т. д.¹

Тонкое наблюдение над природой бетховенской лирики содержится в книге Л. А. Мазеля «О мелодии». Речь идет о претворении активных устойчивых интонаций революционных песен и гимнов (в частности, затактовой восходящей кварты от доминанты к тонике) в интонационную основу бетховенского лирического тематизма, а также о широких связях между лирическим и героическим началом в его творчестве: «Средства лирики Бетховена — это средства его героики, но использованные со стороны других их возможностей».²

Опыт последовательного эстетико-аналитического описания всех сонат Бетховена для фортепиано предпринял Ю. А. Кремлев в работе «Фортепианные сонаты Бетховена» (1954).

Эта первая и пока единственная попытка музыковедческого анализа каждой из бетховенских фортепианных сонат в порядке их создания привлекает обстоятельностью и серьезностью подхода к теме. Автор стремится уделить главное внимание образному содержанию музыки. Книга снабжена развернутым введением, где говорится о месте сонатного фортепианного творчества в наследии композитора, об исторических связях русской культуры с музыкой Бетховена, кратко характеризуется его творческий метод, подчеркивается близость великого композитора идеалам нашей революционной эпохи. В заключении работы даны наблюдения, обобщающие особенности фортепианных сонат: их интонационной природы, идейно-образного мира, инструментального стиля, формообразующих принципов на различных этапах бетховенского пути.

Крупнейшим вкладом в советскую бетховениану явилась уникальная по своему исследовательскому характеру работа Н. Л. Фишмана по расшифровке наиболее значительного из находящихся в СССР документов музыкального наследия композитора — книги эскизов.³ Ее составляют нотные записи, относящиеся к созданию ряда фортепианных⁴ и вокальных⁵ пьес, а также Крейцеровой сонаты и Героической симфонии. Фундаментальный трехтомный труд Фишмана включает факсимиле бетховенской рукописи, расшифровку содержащихся в ней вариантов, текстологическую

¹ Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая — Интонация, М., 1963, стр. 261, 275, 284, 298—299, 336.

² Л. Мазель. О мелодии, М., 1952, стр. 92.

³ «Книга эскизов Бетховена за 1802—1803 годы. Публикация, исследование и расшифровка», М., 1962.

⁴ Соната ор. 31, № 3, вариации ор. 34 и 35 и др.

⁵ Оратория «Христос на горе Елеонской», ор. 85, Терцет ор. 116 и др.

часть — анализ творческого процесса, постраничный указатель и комментарии к расшифровке. Главным достоинством исследования является новизна и глубина подхода к теме. Автор не ограничивается простым переводом черновых бетховенских набросков (как известно, крайне неразборчивых) в обычный нотный текст. В основе труда Фишмана — стремление проникнуть в лабораторию великого композитора и по его эскизам ответить на вопрос: что именно руководило Бетховеном, когда на пути к своим будущим творениям он создавал бесчисленную цепь их предварительных вариантов? Фишман прослеживает созревание композиторского замысла, scrupulously изучая постепенную трансформацию первоначальной нотной записи, увязывая этот процесс с формированием музыкально-образного мира, а этот последний ставя в прямую связь с идейным содержанием произведения.

Сравнительный анализ видоизменений бетховенских черновых эскизов, впервые выполненный с подобной полнотой, глубиной и логичностью, затрагивает многие стороны творчества композитора: проблему стиля, метода, исполнительской интерпретации, эстетических взглядов, мировоззрения. Весьма плодотворны и другие наблюдения Фишмана, например о внутренних связях между отдельными бетховенскими сочинениями (Героической и «Творениями Прометея», ранними вокальными пьесами и «Фиделио»), а также и новые интересные суждения, например о причинах пассивности композитора по отношению к оперному жанру, возникающие в полемике с известным положением И. Соллертинского.

В обзоре советских книг о Бетховене последнего десятилетия затронем еще одну работу Ю. А. Кремлева — «Бетховен и проблема шекспиризации музыки»¹. В ней Кремлев делает попытку провести этические и эстетические параллели между творчеством великого английского драматурга и Бетховеном. В искусстве последнего автор указывает на сочетание тенденций реальной жизненности с принципами возвышенно-отвлеченного обобщения. «Величайшей движущей силой музыкального мышления Бетховена» Кремлев считает диалектику, справедливо указывая, что композитор через осознание «необходимой внутренней противоречивости всех процессов, и прежде всего человеческих характеров, подходил к постижению и выражению правды жизни»². Таким образом, он устанавливает правомерность рассмотрения творчества Бетховена с позиций диалектического метода. Автор раскрывает наиболее, по его мнению, показательные для диалектики Бетховена противопоставления «внешнего» (например, героического и пасторального) и внутреннего, психологического плана. Бетховенский диалектический метод рассматривается в статье многосторонне и в ряде пунктов с новых позиций. Таково положение о трех основных факторах

¹ См. сборник «Шекспир и музыка», Л., 1964.

² Ю. Кремлев. Бетховен и проблема шекспиризации музыки. Сборник «Шекспир и музыка», Л., 1964, стр. 62—63.

становления образов, о мере идеалистического и материалистического, о жизненности бетховенской диалектики в свете важнейших задач современного музыкального искусства.

В работе «Театр и симфония» (1968) В. Д. Конен обратилась к одной из кардинальных проблем музыкальной эстетики: проблеме соотношения «литературно-программных» и «отвлеченно-музыкальных» элементов в музыкальном творчестве. Главным объектом изучения автор избирает венскую классическую симфонию. Опираясь множеством примеров, Конен обнажает глубочайшие, иногда широко опосредованные, а иногда прямые, однозначные связи этого центрального жанра «чистой музыки» с музыкальным и драматическим театром эпохи Просвещения, а отсюда и со всем ее общим художественным строем. Творчество Бетховена раскрывается в его многосторонних музыкально-театральных соприкосновениях. Автор касается интонационных ассоциаций бетховенского симфонического тематизма с оперными образами страдания и скорби, возвышенной героики, буффонными и народно-жанровыми, лирическими. Затрагивается и другая сторона оперно-драматической выразительности бетховенской симфонии — связь ее структурных и формообразующих элементов с танцевально-ритмическими формами, с сюитой, со специфической и неповторимой драматической действенностью оперной увертюры. В ходе исследования возникают ценные, меткие наблюдения, касающиеся особенностей бетховенской музыкальной речи, связей «Фиделио» с эпохой классицистского театра и другие.

В 1940-х гг. появились обобщающие труды: книга А. А. Альшванга «Бетховен»¹ и бетховенский раздел учебника по истории западноевропейской музыки В. Э. Фермана.²

В книге Альшванга сложившийся к концу 1930-х годов круг объективных воззрений на бетховенское творчество получил достаточно полное отражение. Успеху ее способствовал и спокойный, выдержанный стиль изложения, и большая доступность. В последующих изданиях, сохранив эти ценные качества, Альшванг значительно расширил свой труд, обогатил его рядом новых сведений и разделов. Среди них следует отметить ясно сформулированное положение о народности творчества Бетховена,³ главу о его симфонизме (в ранних изданиях отсутствующую), а также полезный

¹ Книга Альшванга, работу над которой автор продолжал до своей кончины (в 1960 г.), известна в нескольких изданиях: 1940, переизд. в 1952, доп. издание — в 1963, 1966; вариант 1940 года был выпущен в серии «Жизнь замечательных людей».

² Проф. В. Ферман. История новой западноевропейской музыки, т. I, М.—Л., 1940.

³ «По нашему мнению, народное начало пронизывает все творчество Бетховена, усиливаясь к позднему периоду. Мы имеем в виду интонационную сущность народного искусства, а не буквальное воспроизведение той или иной народной темы» (А. Альшванг. Бетховен, М., 1966, стр. 314).

справочный отдел (список сочинений, краткая библиография эпистолярного наследия Бетховена и литературы о Бетховене, указатель произведений). В этом своем виде книга Альшванга по широте и охвату темы осталась единственной. До ее уровня не поднялись другие советские монографии о Бетховене, в большинстве случаев ограниченные направленностью к той или иной группе читателя.¹

Самый факт появления на пороге 1940-х годов первых серьезных советских учебников,² охватывающих крупные разделы музыкально-исторического процесса в его развитии, преемственности и общественной обусловленности, свидетельствовал о наступлении в советском музыкознании поры зрелости. Одной из таких работ (наряду с учебником Т. Ливановой «История западноевропейской музыки до 1789 года», М.—Л., 1940), в немалой степени сохранивших свое значение до наших дней, явился учебник Фермана, объявлявший период от французской революции 1789 года до Вагнера. Справедливо подчеркивается Ферманом значение творчества Бетховена, «...закрывающего всю прошлую историю музыки и являющегося вместе с тем отправной точкой для музыки будущего».³

Источником высочайшего этоса Бетховена Ферман считает великие идеалы революционной Франции. В связи с последними устанавливается и драматическая природа его симфонизма. В лирических разделах бетховенской музыки прослеживаются черты романтизма, приводящие к грани нового музыкального искусства XIX столетия. Поздний период (подобно тому, как это сделано и у Рабиновича) рассматривается в свете усложнившейся общественно-идеологической обстановки «посленаполеоновской» Европы и личного жизненного кризиса композитора.

В дальнейшем, с начала 1950-х годов, в процессе развития и совершенствования курсов истории музыки советских высших и средних музыкальных учебных заведений осуществляется выпуск целой серии учебников, охватывающих весь музыкально-исторический процесс. Бетховенская тема рассматривается в них как бы на двух уровнях: для музыкальных училищ — суммарно, в основных

¹ См., например: Т. В. Попова. Людвиг ван Бетховен. Жизнь и творчество, М., 1940 (из цикла бесед по истории музыки для художественной самодеятельности); А. А. Хохловкина. Бетховен, М., 1955 (в серии «Массовая музыкальная библиотека»); Л. М. Кершнер. Бетховен. Краткий очерк жизни и творчества, Л., 1960 (книжка для юношества); Л. С. Синявер. Жизнь Бетховена, М., 1961 (в серии «Школьная библиотека»).

² Ранее созданные «Очерк истории музыки» Н. Кочетова (1924), «Всеобщая история музыки» Л. Сабанеева (1925), «Всеобщая история музыки» в 3 частях (1922, 1925, 1927) Е. Браудо не отвечали настоящим научным требованиям.

³ Проф. В. Ферман. История новой западноевропейской музыки, т. I, М.—Л., 1940, стр. 75.

своих контурах,¹ и для консерваторий — с подробным проникновением в существо предмета.² Здесь особенного внимания заслуживает раздел в учебнике В. Д. Конен, посвященный Бетховену, где автору удастся не только изложить необходимые сведения, но осмыслить важные общие закономерности творческой эволюции композитора. Они исследуются вдумчиво и проникательно, в тесной связи с состоянием и развитием современной общественной жизни. В результате исторические условия поданы в учебнике Конен не в качестве фона, а как социальная и идейная среда, формирующая мировоззрение и мышление композитора, его творческие цели и способ их достижения.

Конен затрагивает все жанры бетховенского творчества. Учебник содержит сжатые, но емкие аналитические описания симфоний, «Фиделио», Торжественной мессы, избранных фортепианных и камерных сочинений, инструментальных концертов, увертюр. Произведения освещаются многосторонне — от исторических и идейных предпосылок, от замысла и содержания до отдельных особенностей музыкального языка, инструментовки и проч. Ясность изложения, тщательность и глубина научного подхода позволяют причислить бетховенский раздел учебника Конен не только к методологическим, но и серьезным исследовательским достижениям советской музыковедческой науки.

Конец 1960-х годов ознаменовался в сфере бетховеноведения выпуском учебного пособия, в котором бетховенская тема заняла центральное место, — «Музыка французской революции XVIII века. Бетховен».

Этот капитальный труд, созданный коллективом педагогов кафедры зарубежной музыки Московской консерватории по инициативе одного из крупнейших специалистов в данной области — Р. И. Грубера, предназначен для музыковедов — студентов теоретико-композиторских факультетов консерваторий. В основу труда положен принцип отдельных очерков — исследований по каждому из освещаемых разделов. В первом («Музыка французской революции XVIII века» Б. В. Левика) многосторонне рассматривается песенное, кантатно-хоровое, оперное и инструментальное творчество революционной поры, акцентируется его воздействие на развитие европейского искусства XIX века и особенно на Бетховена. Очерк Левика является также своеобразным широко развернутым введением к бетховенскому разделу.

Далее следует очерк Р. И. Грубера «Личность и творческий облик композитора». Остановившись на проблеме формирования мировоззрения композитора, автор рассматривает ее в русле становления всей немецкой идеологии второй половины XVIII века,

¹ См.: В. Галацкая. Музыкальная литература зарубежных стран, вып. I, М., 1952, переизд. 1955 и 1958.

² В. Конен. История зарубежной музыки XIX века, вып. I, Германия, Австрия, Италия, Франция с 1789 года до середины XIX века, М., 1958.

учитывая специфические особенности этого сложного процесса. Очевидно, впервые с такой серьезностью и обстоятельностью прослеживаются нити, связывающие эстетику Бетховена с воззрениями передовых деятелей немецкой литературы и искусства — представителей движения «бури и натиска», а также его предшественников и единомышленников: Г. Лессинга, Ф. Клопштока, К. Виланда, И. Гердера, группы «Союза рожи» (И. Фосс, Л. Гельти, Г. Бюргер), Я. Ленца, Ф. Клингера, Д. Шубарта, Ф. Гельдерлина, И. Гете и Ф. Шиллера, прогрессивные взгляды которых Бетховен воспринял и развил. В то же время Грубер подчеркивает преимущественное воздействие на Бетховена духа просветительства в целом, и в частности освободительных идей, рожденных французской революцией, «которым композитор оставался верен... на протяжении всего своего творческого пути, даже в годы меттерниховской реакции».¹

Характеризуя эволюцию бетховенского искусства, исследователь особенное внимание отдает позднему периоду творчества и трактует его как период нового стиля, новых музыкальных закономерностей, нового художественного метода. При сохранении влечения к героике констатируется углубление философско-психологической и лирико-романтической тенденций, жанровое и стилистическое богатство, своеобразие формы.

Новую интерпретацию получает проблема личного одиночества Бетховена и общечеловеческого значения его музыки. «Обращаясь в произведениях, мыслях и думах ко всем народам мира, всеми силами стремясь бороться за всеобщее счастье, Бетховен в своей личной жизни становился все более одиноким».² Объясняя последнее тяжестью личных невзгод, преследовавших композитора во второй половине его жизни (глухота, болезнь и проч.), автор пытается в то же время раскрыть природные черты характера Бетховена. В его взглядах, интересах, отборе любимых книг, переписке Грубер находит свойства большой общительности, опровергающие легенду о нелюдимости творца Девятой симфонии.

Принципиальное значение имеет также взгляд Грубера на так называемые «антинародные» высказывания Бетховена, «...позволившие иным музыковедам опрометчиво приписать ему индивидуализм, пренебрежение к людям и т. п.»³ Показывая подлинную суть этих высказываний — «...против невежественного, консервативного мещанства, против тупоголовых обывателей, против того филистерства, на которое через какие-нибудь два десятилетия обрушится гневная сатира Шумана»,⁴ — автор ссылается на всечеловеческое значение творчества Бетховена, на этическую мощь его

¹ «Музыка французской революции XVIII века. Бетховен», М., 1967, стр. 121.

² Там же, стр. 131.

³ Там же, стр. 150.

⁴ Там же.

искусства, приводит замечательные слова композитора: «музыка — народная потребность».¹

В обширном очерке-исследовании Н. С. Николаевой всестороннему рассмотрению подвергается симфоническое, фортепианное, камерное творчество композитора, его увертюры и концерты. Здесь весьма удачны страницы, посвященные бетховенскому симфоническому методу (его истокам, связям, природе и характеру), анализы симфоний, в особенности Девятой, показанной как обобщение и концентрация достижений симфонизма Бетховена, разделы фортепианного и квартетного творчества.

Вокальная музыка Бетховена (песни, «Фиделио», Торжественная месса), ее значение и место в наследии композитора рассматриваются в интересном очерке В. Н. Васиной-Гроссман.

Труд коллектива московских авторов «Музыка французской революции XVIII века. Бетховен», впервые столь полно охватывающий все без исключения разделы бетховенского творчества, достойно подводит итоги почти полувекового пути советского бетховеноведения.

Советское бетховеноведение прошло длительный и сложный путь. В мировую бетховениану оно внесло значительный вклад. С позиций, в целом далеких буржуазной музыковедческой науке, на основе марксистско-ленинской теории познания освещению подверглись личность, творчество и историческая роль великого немецкого композитора. В итоге работы, проделанной советскими музыковедами, бетховенская тема раскрывается в контексте тех глубоких перемен, которые внесла в духовную жизнь Европы Великая французская революция. Бетховен предстает перед нами как выразитель высоких гражданственно-героических идей, впервые отразивший в музыке широкий круг общественных и морально-философских проблем, неведомых его предшественникам. Вместе с тем советские исследователи подчеркивают и многогранность бетховенского героического идеала, объединившего черты борца с лирической сокровенностью, богатством и сложностью внутреннего мира. В результате утверждается высокое этико-философское значение музыки Бетховена, осмысливаемой на уровне высочайших проявлений человеческого интеллекта.

Из сказанного вытекает и другая сторона постижения бетховенского наследия: столь новаторское по содержанию, оно не могло, разумеется, не опираться на новаторство и в области музыкально-выразительных средств. Рассматривая Бетховена как наследника и завершителя венской классической школы, советское музыкознание всемерно подчеркивает его реформаторскую роль

¹ «Музыка французской революции XVIII века. Бетховен», М., 1967, стр. 151.

в отношении классических жанров и их образных возможностей. В первую очередь это касается жанра симфонии, наполнившегося бурным драматизмом, глубочайшей конфликтностью, острым столкновением идей, тем.¹ Но наряду с этим каждая из симфоний Бетховена несет могучую волю к единству, жизнеутверждающий оптимистический потенциал. Синтез этих двух начал составляет высочайшее открытие бетховенского симфонизма — его диалектический принцип, позволивший композитору на рубеже XVIII — XIX столетий в обобщенных чертах воссоздать в музыке реальность жизненных процессов переломной поры. Внимательно прослеживается в советской литературе о Бетховене, как излюбленные его образы — движения, борьбы, — новые, созданные им симфонические принципы проникают у него в различные жанры классической музыки: сонатно-инструментальный, камерный, увертюры, концерта. Обогащенные новым содержанием, жанры эти достигают в творчестве великого композитора небывалого расцвета. При этом ярко выявляются черты обновления и в интонационных, мелодических, гармонических средствах, формообразующих приемах, музыкальной драматургии, инструментовке и т. д.

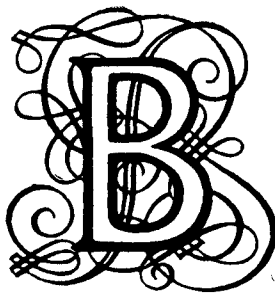
Особенно следует отметить проблему народности бетховенского творчества, решительно утверждаемую советским музыковедением вопреки буржуазным исследователям, отказывающим музыке Бетховена в народных истоках. Добавим, что именно советские исследователи указали на тесную связь героического и народного начал в музыке композитора.

Одним из крупных достижений советской музыковедческой науки является также определение сущности и содержания произведений позднего периода, так называемого третьего бетховенского стиля. Констатируя особенное внимание, которое в конце своего пути композитор уделил внутреннему, духовному миру человека в его наиболее сложных и тонких проявлениях, советские исследователи считают, что творчество Бетховена не утеряло при этом и присущих сочинениям предыдущих периодов героических черт. Но главное значение для него теперь приобретает круг нравственно-этических вопросов. Последний период — это период высшего синтеза всего того, чем жил композитор. Философское осмысление действительности, раздумья о будущем человечества, моменты самоуглубления, сложно переплетающиеся моменты личного и внеличного — вот то, что образовало неповторимый образный мир последних фортепианных сонат и квартетов, приведя к коренным изменениям самих форм выразительности — стиля письма.

¹ Определение бетховенского сонатно-симфонического тематизма, введенное Б. В. Асафьевым; см. «Музыкальная форма как процесс», Л., 1963, стр. 124, 126.

Советская бетховениана еще отнюдь не исчерпана. Многие проблемы творчества великого композитора требуют дальнейшего раскрытия. Нельзя сказать, что уже вполне установились критерии о раннем и позднем периодах; нередко мировоззрение Бетховена продолжают односторонне выводить из идей французской революции; еще многое нужно досказать о камерных произведениях, особенно ранней поры, и последних квартетах; до сих пор не привлекло должного внимания музыковедов вокальное наследие композитора и т. д.

Однако неуклонное развитие советского музыкознания на базе марксистско-ленинской методологии является залогом новых, еще более глубоких проникновений в сокровищницу бетховенского наследия.



А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ О БЕТХОВЕНЕ
(ИЗ ИСТОРИИ ПРОПАГАНДЫ БЕТХОВЕНСКОГО
ТВОРЧЕСТВА В СОВЕТСКОЙ РОССИИ 20-х ГОДОВ)

20-х годах нашего века произошло значительное усиление интереса к творчеству Бетховена. В этот период выдвигаются такие первоклассные интерпретаторы бетховенской музыки, как О. Фрид, О. Клемперер, Б. Вальтер, А. Шнабель, В. Фуртвенглер, в программах которых произведения Бетховена заняли весьма значительное место. Проблемы бетховенского творчества привлекали внимание не только музыкантов, но и многих политических и общественных деятелей (Р. Роллан, Э. Эррио, А. В. Луначарский). Подробное выяснение причин этого явления в культурной жизни Западной Европы не является задачей данной статьи, однако причины и сущность «бетховенианства» в Советской России выяснить необходимо. С одной стороны, оно было продолжением той популярности Бетховена, которая имела место в дореволюционной России среди прогрессивно настроенной интеллигенции. В 20-х годах эта интеллигенция еще составляла довольно значительную часть публики филармонических концертов. Но 20-е годы стали временем создания совершенно новой слушательской аудитории — массовой, рабочей, которая начинала знакомство с инструментальной музыкой с бетховенских симфоний, воспринимая в них прежде всего революционно-героическую сторону. Деятели 20-х годов, в том числе и Луначарский, видели в Бетховене идеал художника-гражданина, отразившего в своем творчестве революционную атмосферу своей эпохи, и потому сделали бетховенское творчество краеугольным камнем всей популяризаторской и художественно-воспитательной работы. Таким образом, интерес к Бетховену был многогранным и органично связанным с общественными настроениями времени.

Уже в первые годы после революции развернулась небывало широкая пропаганда творчества композитора, особенно усилившаяся в юбилейные годы (в начале 1921 года отмечалось 150-летие со дня рождения Бетховена, в 1927 году — 100-летие со дня его смерти).

В 1921 году Музыкальный отдел Наркомпроса организовал цикл концертов, в котором оркестром Большого театра были исполнены все симфонии Бетховена и его Торжественная месса. В радиোগрамме, адресованной группе французских прогрессивных деятелей «Кларте», сообщалось: «Каждый год тут будут исполняться серии квартетов, скрипичных сонат и других камерных произведений для других инструментов».¹ Характеризуя концертную жизнь того времени, В. Л. Кубацкий вспоминает: «В начале 20-х годов симфонические концерты давались два раза в неделю, камерные — ежедневно. Основной задачей было ежегодное исполнение всех инструментальных и камерно-вокальных сочинений Бетховена. Наряду с этим исполнялось много музыки различных эпох и стилей».²

Однако имя Бетховена заняло прочное место не только в концертах юбилейных сезонов.

В каждом сезоне обязательно исполнялся ряд симфоний, причем Третья, Пятая и Девятая по несколько раз в году. Кроме симфонических концертов, давались серии камерных вечеров из сочинений Бетховена. Так, в сезон 1923—1924 гг., то есть в первый же сезон после окончания гражданской войны, в Государственной академической филармонии Квартетом имени Глазунова был проведен полный цикл бетховенских квартетов; тот же цикл в 1924—1925 гг. осуществил в Москве Квартет МХАТ.

Музыка Бетховена звучала не только в филармонических, но и в массовых концертах на фабриках, заводах, в рабочих клубах и домах культуры. По данным социологических обследований тех лет, произведения Бетховена были очень любимы в рабочей аудитории и стояли на первом месте в программах концертов, посвященных инструментальной музыке.³

Широкий размах пропаганда творчества композитора приобрела в период подготовки и проведения юбилея 1927 года. При Наркомпросе был образован Бетховенский комитет, во главе которого встал Луначарский. Комитет наметил обширную программу действий, относящуюся не только к юбилейным торжествам, но рассчитанную на более длительные сроки (решение о создании Бетховенского общества, о развертывании научной работы по изучению бетховенского наследия, проведение творческих семинаров в музыкальных вузах, агитационно-просветительная деятельность

¹ См.: А. В. Луначарский. В мире музыки, М., 1958, стр. 470.

² Там же, стр. 472.

³ Р. Грубер. Как слушает музыку рабочая аудитория.— «Музыка и революция», 1928, № 12, стр. 14.

в массах; издание популярной литературы о Бетховене, рассчитанной на различные круги читателей, и т. д.) Организаторы торжеств стремились к всемерному вовлечению народных масс в празднование юбилея. Торжества перенесли с марта на май с целью провести их на улицах и площадях городов. В концертах предполагалось участие объединенных и любительских хоров и оркестров; программы профессиональных коллективов должны были включить значительное количество редко исполняемых произведений Бетховена.

Не все из намеченного удалось осуществить. Но по программам видно, что в Москве в сезон 1926—1927 гг. были выпущены два абонементы, целиком посвященные творчеству великого немецкого композитора. Каждый из них содержал все симфонии, 4-й и 5-й фортепианные концерты, скрипичный концерт, музыку к «Эгмонту», увертюру «Кориолан». В филармонии, в Малом зале консерватории состоялся ряд концертов, где исполнялись циклы бетховенских сонат, вокальные сочинения. В концертах приняли участие отечественные и зарубежные исполнители: К. Н. Игумнов, Г. Г. Нейгауз, А. Доливо-Соботницкий, квартеты имени Страдивариуса, Глазунова, МГК (будущий Квартет им. Бетховена), из иностранных гастролеров — Э. Петри и другие.

Со вступительными словами неоднократно выступал А. В. Луначарский, например, перед концертом О. Клемперера 25 апреля или Персимфанса для рабочей молодежи в клубе им. Кухмистерова. Большой театр осуществил исполнение Торжественной мессы. В театрах шла пьеса М. Жижмора «Бетховен» о жизни и деятельности великого композитора с Орленевым в главной роли. Во время проведения бетховенского юбилея с 27 мая по 2 июня 1927 года состоялось торжественное заседание с участием членов Советского правительства.

С большим размахом прошли юбилейные торжества в Ленинграде, где также прозвучали все основные произведения Бетховена и были выпущены абонементы, посвященные его творчеству. В концертах выступили А. Шнабель, Й. Сигети, О. Клемперер, Г. Кнаппертсбуш. В Харькове, где не было симфонического оркестра, главное место заняло исполнение камерной музыки: Квартет им. Вильома провел полный бетховенский цикл, состоялся концерт Э. Петри, в котором прозвучали сонаты Бетховена. В Саратове исполнялись Первая, Пятая, Девятая симфонии, траурный марш из Третьей симфонии, скрипичный концерт. О проведении бетховенского юбилея в Грузии рассказывает в своей статье «Праздник культуры» Евг. Браудо: «...автору настоящих строк пришлось быть свидетелем широко поставленных бетховенских торжеств в Грузии, когда весь город Тифлис покрыт был сотнями плакатов, призывавших к участию в этом торжественном событии. В торжественных концертах, собравших тысячную аудиторию,

принимали участие московские, командированные Наркомпросом артистические силы».¹

Общепародный «культ» Бетховена в Советской России активно поддерживался А. В. Луначарским. Ему принадлежит целый ряд статей и выступлений, посвященных Бетховену, в которых он последовательно обосновывал необходимость самой широкой пропаганды его музыки.

В Бетховене Луначарского увлекали главным образом демократизм и гражданственность его творчества, то есть черты, особенно близкие и родственные революционному духу эпохи 20-х годов.

Существовавшая тогда критическая литература о композиторе была весьма разноречивой. Часто фигурировала трактовка Бетховена в романтическом плане (как художника-индивидуалиста, титана, «сверхчеловека»). Луначарский же противопоставил этим взглядам подлинно демократическое, революционно-гражданственное понимание его творчества, в чем, по существу, выступал продолжателем традиций передовой русской критики, видевшей в Бетховене выразителя идей свободолюбия и демократизма. Подобная оценка Бетховена была характерна не только для музыкальных критиков Серова, Стасова, Кюи, но также для более широких кругов русской художественной интеллигенции — Белинского, Герцена, Огарева. Правда, следует отметить, что такого рода отношение к Бетховену вовсе не было всеобщим.

Луначарский, занятый проблемами строительства новой культуры, считал творчество Бетховена самым достойным образцом для подражания и пропаганды в массах, а его личность — идеалом художника революционного времени. Именно эти стороны Луначарский постоянно акцентирует в своих выступлениях. Его статьи остро публицистичны; автор точно определяет, что наиболее актуально сейчас и какой положительный опыт искусства прошлого может и должен быть использован в советской художественной культуре. Яркие и индивидуальные по стилю статьи обращены к массам, отсюда их популяризаторский характер.

Бетховену Луначарский посвятил несколько работ, часть из которых представляет собой стенограммы речей, произнесенных на юбилейных торжествах. Однако довольно часто отдельные проблемы бетховенского творчества затрагиваются им и в связи с характеристикой других композиторов. Статьи Луначарского имеют скорее философско-эстетическую, нежели музыковедческую направленность. Историческая обстановка начального периода строительства социалистической культуры требовала от теоретиков-искусствоведов заострения внимания на проблемах, имевших главным образом идеологически воспитательное значение. Вместе с тем теоретическая разработка проблем такого рода лишь начинала на-

¹ «Бетховенский бюллетень» № 1 Бетховенского комитета при Наркомпросе, М., 1927, стр. 8.

мечаться. Заслуга Луначарского и заключается в том, что в своих работах он первым подошел к проблеме бетховенского творчества с марксистских позиций, определив этим на много лет вперед основные пути бетховеноведения в СССР. Наиболее же важными для него как общественного деятеля были такие черты творчества Бетховена, как героика, демократизм, связь с интонациями массовых жанров французской музыки эпохи революции, в то время как бетховенская лирика, например, или углубленная философичность его поздних произведений оставались вне сферы его внимания.

Огромное значение Луначарский придавал вопросу освоения народом великих ценностей художественной культуры прошлого. Здесь он, в сущности, являлся проводником ленинских идей культурной революции. «Кто посмеет взять на себя ответственность заявить,— писал Луначарский в статье «Советское государство и искусство»,— что пролетарию и крестьянину не нужно быть образованным в смысле глубокого знакомства со всеми прошлыми моментами человечества? В особенности это знакомство с художественными формами важно именно для роста человеческой художественной активности в массах».¹ При этом он считал, что слушателя можно знакомить с любыми направлениями искусства, даже нереалистическими, но при условии высококвалифицированной разъяснительной работы. Вместе с тем Луначарский выступал как сторонник дифференцированного подхода к явлениям искусства различных эпох и стилей. Одни из них, по его мнению, заслуживают активной пропаганды, другие — лишь ознакомления с ними (с соответствующей критической оценкой). Однако есть эпохи, искусство которых особенно близко и понятно революционному народу. Одной из них он считал эпоху Великой французской революции и творчество гениального выразителя ее идей в музыке Бетховена. Именно поэтому музыка композитора интуитивно воспринимается массами как нечто родственное и близкое. («...Необыкновенно сильно действует бетховенская музыка на рабочую аудиторию — даже с музыкальной точки зрения весьма мало подготовленную»,² — отмечает Луначарский в статье «Бетховен и современность».)

Определяя значение творчества Бетховена для советской музыкальной культуры, А. В. Луначарский писал в обращении «Ко всем работникам музыкальной культуры СССР», опубликованном в связи со столетним юбилеем со дня смерти Бетховена: «Музыка Бетховена — призыв к мужеству, борьбе и братскому единению народов. Основная стихия его творчества глубоко родственна основным устремлениям советской социалистической культуры... Миллионы слушателей Советского Союза должны приобщиться к музыкальной культуре Бетховена».³

¹ А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 7, М., 1967, стр. 273.

² А. В. Луначарский. В мире музыки, стр. 331.

³ Там же, стр. 519.

Луначарского интересовало, какие именно из эпох прошлого создавали искусство, наиболее близкое революционной идеологии пролетариата; при этом он опирался на положения исторического материализма. Отмечая, что Октябрьская социалистическая революция явилась высочайшей вершиной в мировом общественном развитии, он доказывал, что самыми родственными ей по духу должны быть и в прошлом периоды наивысшего общественного подъема (например, античность, Ренессанс в европейском искусстве, искусство начала XIX века и 60-х годов в России). Особенно же он выделял эпоху французской буржуазной революции. «Эта великая эпоха революционных бурь, самые высокие волны которых поднимались так, что с гребня их отдельные Бабефы видели наше время и его горизонты, не могла не породить великой музыки».¹ С этих позиций Луначарский безоговорочно отвергал попытки сблизить новую советскую культуру с упадочной культурой Запада на базе общности эпохи или индустриализации и механизации жизни. Он активно выступал с критикой эстетских направлений в буржуазном искусстве, не допуская даже мысли о возможности сближения с ними.

Луначарскому была близка распространенная в ту пору точка зрения, согласно которой творчество Бетховена рассматривалось как высшее достижение в музыке всех времен и народов. В одной из статей он пишет: «Бетховен был как раз представителем того момента, во время которого музыка взобралась на чрезвычайно большие вершины. Поэтому более близкие к нам по времени музыканты на самом деле дальше от нас, чем он. Мы — тоже вершина. . . И вот когда мы с этой вершины оглядываемся вокруг, мы видим вершину, самую большую до нас в истории, — революционный подъем буржуазии. . . Пролетарская юность ближе к буржуазной юности, чем к буржуазной дряхлости. Вот почему Бетховен, выражающий эту юность, нам близок».²

Правда, выдвигая теорию исключительности Бетховена как композитора, буржуазные исследователи видели после него лишь регресс и умирание искусства, Луначарский же, констатируя меньшую общественную ценность последующих времен, верил в достижение в будущем вершин, не уступающих по значительности бетховенским.

По мысли Луначарского, пролетарская революция должна выдвинуть не менее великих художников, чем Бетховен. Но это может произойти не сразу. Ведь и Бетховену предшествовали композиторы более скромных дарований, создавшие музыку массовых празднеств и шествий революции. «Не сразу французская революция нашла в музыке великое отражение, — писал Луначарский, — она шла к нему этапами, начиная с тех гимнов и маршей, сопро-

¹ А. В. Луначарский. В мире музыки, стр. 127.

² Там же, стр. 387—388.

вождавших события самой революции, которые сочиняли ее излюбленные музыканты: Мегюль, старик Госсек и другие; и (как правильно указывают историки) музыке их в их первых служебно-художественных произведениях немало обязан в своих заключительных, вечных произведениях сам Бетховен».¹

В статье «Восславте Октябрь!» Луначарский обращается с призывом создавать такого рода пласт «служебной» музыки революции, на основе которого сможет вырасти впоследствии архитектурное здание высочайшего искусства, какого еще не знало человечество. «Октябрь — вулканическая вершина, несомненно более высокая, чем 1789—1790 года позапрошлого века, — не может не оказаться родителем певучих музыкальных рек, которые потекут, питаемые его ручейками, по долинам, превращая их в сады».²

Сравнивая творчество Бетховена с музыкой Мегюля, Госсека и Керубини, Луначарский считал закономерным, что более высокое отражение эпохи французской революции произошло не во французском, а в немецком искусстве (ведь и немецкие поэты «бури и натиска» также достигли значительно большего, чем французские поэты того же периода). Он писал: «То, что у французов выявилось в некотором отношении как официальное искусство, как придаток к их реальному, колоссального размаха политическому творчеству, в соседних странах. В странах с немецким населением, сказалось в формах, более оторванно-эстетических. Зато революционная энергия переливалась из практики целиком в область искусства, достигая здесь значительно большего совершенства».³ Это положение статьи Луначарского, несомненно, развивает мысль Маркса о том, что французский народ осуществил во время революции на практике то, что осмысливалось немецкими философами и идеологами теоретически, применяя эту мысль к более частной области музыкального искусства.

Глубину проникновения Бетховена (по сравнению с французскими композиторами его времени) в идейную и образную сферу французской буржуазной революции отмечал и Р. Роллан: «И в этот ад души — страсти, борьбу, страдания, — который музыканты Революции, конечно, хорошо знали, но куда не спешили возвращаться, Бетховен проникает по их следам и, оставляя их у порога, спускается до самого дна».⁴

Итак, для Луначарского Бетховен, в отличие от Керубини или Госсека, — образец композитора, осуществившего органическую связь с современной ему революционной эпохой. Бетховена поэтому он и выдвигает в качестве идеала, которому должны следовать художники, отражая революционные события своего времени.

¹ А. В. Луначарский. В мире музыки, стр. 320.

² Там же, стр. 321.

³ Там же, стр. 332.

⁴ Р. Роллан. Собр. соч., т. 15, М., 1933, стр. 307.

Луначарского чрезвычайно занимала антитеза личности и народа, индивидуального и коллективного — проблема, вставшая весьма остро в 20-е годы, которую он пытался решить и на исторических примерах. «Революционный период, в который вступила Европа в конце XVIII века, создавал индивидуализм, все богатство бурных личных переживаний и вместе с тем почву для широкого развития истерио-неврастенических настроений, — писал он. — Но революционный период этот создал и нечто другое — некоторую стихию, которая отразилась было совсем в другой музыке, чем ныне господствующая... Этой другой стихией нового времени была народная масса, главный герой революционных драм... Революция создала демократию с ее двумя выражениями — свободной личностью и пробудившейся массой».¹ Однако это коллективистское направление не получило достаточного дальнейшего развития у композиторов более поздних поколений. «Размах орлиных крыльев бетховенской музыки обещал колоссальное развитие коллективно-психологической музыки. Но на деле интеллигенция, выделявшая из своей среды гениев музыки, всё дальше отходила от революционных масс, и поэтому развитие этой стороны музыки, на наш взгляд наиболее важной и богатой, оказалось прерывистым и недостаточным».²

Акцентируя внимание на этих только зарождающихся еще формах коллективной музыки, Луначарский перекидывает мост к художественным задачам своего времени, когда революционная действительность с новой силой выдвинула требование создания массовых жанров, в том числе и музыкальных.

Примечательно, что Р. Роллан в 1935 году, приветствуя создание Федерации народной музыки, высказывал сходные мысли: «Что еще важнее, чем популяризация великих музыкальных произведений буржуазной эпохи, — это задача создать наконец музыке народа, его праздников, его борьбы. Музыкальные гении вроде Бетховена, Генделя, Берлиоза, Вагнера имели инстинкт музыки масс и проявили его в таких произведениях, как «Эгмонт», Девятая симфония, «Леонора» и другие. Эти образцы должны быть освоены народной массой и вдохновлять ее на новые гимны, марши и целые музыкальные эпопеи».³

Бетховен, несомненно, как никто другой из композиторов Запада, выступал продолжателем массовой, коллективной линии, берущей начало в музыке французской революции (с некоторыми оговорками Луначарский причисляет к ней Берлиоза, Вагнера, Бизе, Мусоргского). Но в то же время герой бетховенских произведений — ярко индивидуальная, сильная, борющаяся личность, близкая образам предромантических поэтов «бури и натиска», на-

¹ А. В. Луначарский. В мире музыки, стр. 34—35.

² Там же, стр. 35.

³ Цит. по кн.: И. Соллертинский. Музыкально-исторические этюды, Л., 1956, стр. 355—356.

пример, Шиллера. «Его герой, которого вы чувствуете во всяком его произведении, до отчаяния борется со всевозможными врагами извне и внутри. Но в конце концов он побеждает, побеждает иногда трагически — через собственную индивидуальную гибель, может быть, — но всегда побеждает... Бетховен глубоко индивидуален, в то же время это самый социальный не только из музыкантов, но вообще из художников».¹

Мысль об индивидуализме героической личности — героя бетховенских произведений вполне правомерна и вытекает из связей бетховенского творчества с современными ему тенденциями в общественной жизни и искусстве, не только немецком, но и французском. Весьма уместно напомнить здесь и о том восторженном отношении, которое было у Бетховена в определенный период к Бонапарту. Бетховен, будучи титанической личностью, гигантом, возвышающимся над своим временем, и сам воспринимал собственную личность именно таким образом. Но все дело в том, что большинство исследователей до Луначарского видели лишь одну эту сторону, например, даже такие крупные, как П. Беккер. Индивидуализм Бетховена по разным эстетическим и идеологическим предпосылкам не раз отмечался исследователями и в более позднее время. Так, П. Новицкий свою статью «Бетховен в СССР» начинает словами: «Бетховен был индивидуалист. Но его индивидуализм не был культом уединенной и замкнутой личности, противопоставляющей себя человеческому обществу и миру. Его индивидуализм заключался в пафосе личного подвига, волевого устремления и творческого порыва. Его индивидуализм выражал мужественную силу человека, презирающего стихию и убежденного в конечной победе человечества. Его индивидуализм означал необычайное расширение личности, сливающейся с миром и человечеством».² Но точка зрения Луначарского глубоко отлична от положений статьи Новицкого в том, что он акцентирует не субъективные, а коллективистские, общечеловеческие тенденции творчества Бетховена. Субъективные же качества личности Бетховена интересуют его лишь в том плане, что главным героем нового социалистического искусства он хочет видеть такую же, как у Бетховена, героическую личность, сочетающую романтическую приподнятость и исключительность с классической цельностью и гармоничностью. Синтез элементов романтизма и классицизма для Луначарского был едва ли не обязательным качеством всякого зарождающегося, молодого, прогрессивного в своем жизнеутверждении искусства.

«Бетховен — классик романтизма или романтик классицизма»,³ — пишет Луначарский в статье «Еще о Бетховене». Клас-

¹ А. В. Луначарский. В мире музыки, стр. 83.

² «Бетховенский бюллетень» № 1, стр. 5.

³ А. В. Луначарский. В мире музыки, стр. 85.

сицистские стороны бетховенского творчества Луначарский видит в законченности, уравновешенности и стройности форм, ясности и рациональности музыкального мышления, динамичности развития. Романтический культ чувства, настроения, по его мнению, чужд Бетховену — он обращается ко всему человечеству. «Бетховен никогда не бывает мелок, снижаясь до ступени, на которой было бы уместно слово «настроение». . . Нет, он передает всегда огромные серии чувств, страстей, он всегда патетичен в лучшем смысле этого слова».¹ Вместе с тем Луначарский считал Бетховена представителем раннеромантического периода в истории искусства и выводил из этого обстоятельства особенности романтизма композитора: «. . .Нельзя отрицать романтических начал в творчестве Бетховена, — писал он, — но только романтика Бетховена есть романтика воинственно-наступательная. . .»²

Одно из определяющих качеств, указывает Луначарский, делающих искусство Бетховена родственным нашей эпохе, — оптимизм его творчества. Для уточнения своей мысли он вводит другое понятие — мелиоризм.³ «Пессимист считает, что мир плох, — пишет Луначарский, — оптимист — что он хорош, мелиорист считает, что он улучшается. Мелиорист может вместе с тем видеть все бедствия мира, всю слабость и греховность человека; но мелиорист в то же самое время не только отмечает постоянную борьбу светлого начала, но и хранит внутри себя глубокую уверенность в его конечной победе».⁴

Другим важным качеством бетховенской музыки, роднящим ее с современностью, по мнению Луначарского, является героичность. Революционно-героическая тема наиболее необходима в искусстве современной Луначарскому эпохи, однако пока она еще не может найти воплощения, равного по силе бетховенскому. «Победа революции должна разбудить музыкантов или должна породить новых музыкантов бетховенского типа. Если этого еще нет, то это будет. Пути будут сложны, и, может быть, мы даже не сразу признаем появление первых, действительно революционных музыкальных произведений».⁵ Это Луначарский объясняет тем, что Бетховен выдвинут классом, делавшим революцию, а наш революционный класс — пролетариат — не мог выдвинуть из своей среды в канун революции и сразу после нее равного дарования. «. . .Пролетариат ни в одной области, и меньше всего в такой сложной, как музыка, не может сразу создать новых шедевров. Ему для этого как классу, под гнетом буржуазии не сможем приобрести достаточной культурной подготовки, надо еще много учиться».⁶

¹ А. В. Луначарский. В мире музыки, стр. 84.

² Там же, стр. 358.

³ a melliorer (фр.) — улучшать.

⁴ А. В. Луначарский. В мире музыки, стр. 83.

⁵ Там же, стр. 128.

⁶ А. В. Луначарский. В мире музыки, стр. 338.

По существу, в данном случае Луначарский попадает в плен вульгарно-социологических, пролеткультовских теорий, отрицавших возможность создания произведений социалистического искусства художниками, вышедшими, например, из буржуазной интеллигенции.

Луначарский всегда считал музыку искусством, весьма подходящим для выражения революционной героики, видя много черт общности между музыкой и революцией. «Тема революции глубоко музыкальна по существу, — писал он в статье «Почему нам дорог Бетховен», — т. е. сама музыка есть такой язык, в котором легче всего выразить эту революционную идею... Противоречия, которые разворачиваются перед нами и в отдельных группах звуков и в борьбе отдельных, сопоставляемых друг с другом тем, которые приходят к известным результатам, финалам, и в больших произведениях — в сонатах, симфониях — достигают своего апогея, своей наивысшей выразительности».¹ Такую общность Луначарский видит не только в содержании, но и в самой специфике музыкального искусства: «При этом особенная сила и важность Бетховена заключается в том, что ни одно искусство не может так ярко выразить это мирозерцание, как музыка, ибо основа музыки — динамика».²

Для Луначарского-марксиста был чрезвычайно важен тезис о влиянии среды и социальных условий на формирование творческой индивидуальности художника и его мировоззрения. Подтверждение данному тезису он видит в судьбе Бетховена. Луначарский прямо пишет, что социальная обстановка способствовала развитию лучших сторон творческого дарования композитора, выработке у него прогрессивных взглядов, несмотря на явную неблагоприятность жизненных условий и трагизм существования. «Все личные бедствия и даже общественная реакция только углубляли в Бетховене его мрачное, великанское отрицание неправды существующего порядка, его богатырскую волю к борьбе и его непоколебимую веру в победу».³ И дело здесь не в том, пишет Луначарский, что его политические взгляды совпадали с политическими идеалами революции, хотя это и имело место. Гораздо важнее была общность философского восприятия жизни. Мировоззрение Бетховена основывалось на высших достижениях философской мысли конца XVIII — начала XIX века, воспринятых революцией и распространившихся благодаря ей, и именно последнее определило его значительность как художника.

Чрезвычайно занимал Луначарского как искусствоведа вопрос об объективных и субъективных факторах возникновения и развития таланта художника. Он затрагивает его, касаясь творчества

¹ А. В. Луначарский. В мире музыки, стр. 392.

² Там же, стр. 341.

³ Там же.

многих поэтов, писателей, художников,¹ причем опирается на мысли Маркса, отводя основное место в формировании личности художника социальным условиям. В статьях о Бетховене он также неоднократно останавливался на данном вопросе как в связи с проблемой взаимоотношений художника и его эпохи (чрезвычайно популярной в то время благодаря распространению социологических теорий), так и в связи с проблемой личности художника, психологических и биологических сторон его индивидуальности. Интересно отметить, что Р. Роллан, также проявлявший значительный интерес к указанной проблеме приблизительно в те же годы, что и Луначарский, считал, что личная трагедия Бетховена-композитора не только не препятствовала, но в значительной степени способствовала росту и развитию его гениального дарования. Р. Роллан утверждает, что, не будь этого обстоятельства, его развитие как художника пошло бы иными путями. «Прислушайтесь к вялым мелодиям, пухлым и многословным, танцев «Прометея»! Человек, написавший их, не будь несчастья, кто знает, мог бы стать тем, кого он ненавидел через двадцать лет: Россини, более мясистым, более коренастым, более рубенсовским... И сегодняшний мир, кто знает, быть может, нашел бы, что он ничего от этого не потерял».²

Луначарский обращал основное внимание на проблему «Художник и его эпоха», и Бетховен являлся для него примером полного соответствия индивидуальных особенностей дарования с требованиями времени. «...Это необычайное природное дарование было поставлено в необычайно благоприятные условия. Именно эти социальные условия определяют всегда содержание творчества, в то время как весомость его, блеск его у одинаково поставленных современников могут быть различны в зависимости от степени биологической талантливости».³ Разрешая вопрос о зависимости между появлением талантливых и гениальных личностей, наиболее ярко отразивших и выразивших требования своей эпохи, и запросами времени, он считал, что в каждую эпоху рождается приблизительно одинаковое количество даровитых людей, но в одни эпохи они оказываются созвучными времени и талант их получает максимальное развитие, а в другие — глохнет, не получив поддержки. «Мы имеем приблизительно, а может быть даже полное равенство дарований в каждом поколении. Нет решительно никакой причины, по которой мы могли бы сказать: одно поколение от природы даровито, а другое поколение не даровито. Можно, конечно, сказать, что бывают в общем талантливые эпохи и эпохи бездарные. Но талантливая эпоха — это та, в которой человек находит себе пути, а бездарная — это такая, в которой чело-

¹ Позднее им была написана статья «Социологические и патологические факторы в истории искусства».

² Р. Роллан. Собр. соч., т. 15, Л., 1933, стр. 215.

³ А. В. Луначарский. В мире музыки, стр. 339.

век этих путей не находит. В каждое же данное время количество материала человеческого в смысле даровитости одинаково. Именно это позволило Марксу утверждать, что в нужное время всегда найдется нужный человек».¹

Время Бетховена было созвучно направлению его дарования, и поэтому можно говорить о социальной благоприятности объективных условий, способствовавших развитию его таланта, дававших ему материал для творчества. Как контрастный пример Луначарский приводит Валерия Брюсова, талант которого тяготел к эпосу, монументальной героике, подобно бетховенскому, а современная ему эпоха господства декаданса не давала возможности развивать эти стороны его дарования.

Однако столь решительно оговаривая роль социальных факторов в формировании таланта художника, Луначарский был не склонен преуменьшать и значение биологической одаренности, предрасположенности человека к определенному роду деятельности. «Я склонен думать, что каждая поэтическая индивидуальность биологически имеет в этом отношении тот или другой уклон. Ведь не можем же мы отрицать, что музыкальные способности или способности к изобразительному искусству в сыром виде даются от природы. Но далее человек вступает в социальную среду, и эта социальная среда может ломать и коверкать его задатки или, наоборот, может быть благоприятной для их развития».²

Луначарский считает, что талант — явление необычное, вызванное стечением целого ряда биологических и социально благоприятных факторов, и потому редкое. Каждая эпоха должна ценить и поддерживать своих гениев. «...Тезис, что «нам таланты не нужны», что мы не должны с этой стороны ценить человека, в особенности если он социального происхождения нам чуждого, должен быть отброшен».³

Поставленный вопрос был интересным для Луначарского не только как для исследователя, но и как для общественного деятеля. Его теоретические изыскания подтверждают уверенность революционера-практика в благоприятности новых условий социалистического общества для расцвета каждой одаренной личности. Всеобщая образованность, проникновение культуры в самые отдаленные районы страны — вот то, что создает условия для выявления и развития этих талантов. И сама степень прогрессивности эпохи, по его мнению, определяется тем, насколько она способствует развитию культуры и науки. Эпохой, максимально способствующей развитию разнообразных дарований, он считал советскую эпоху и выражал уверенность в том, что она выдвинет художников, не уступающих Бетховену, но и превосходящих его.

¹ А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 8, стр. 79.

² Там же, т. 1, стр. 445.

³ А. В. Луначарский. Музыка и современность.— «Жизнь искусства», 1929, № 25, стр. 3.

Луначарский неоднократно указывает на значение музыки Бетховена как для нашей, так и для всей мировой культуры. В статье «О тевтонской отраве» он пишет, что можно не играть симфоний Бетховена, но отрицать тот факт, что его творчество составляет основу всей современной музыки, нельзя. И далее: «Ни одна музыкальная школа в мире немыслима без Баха, невозможна без Бетховена. На каждую в свое время оказал влияние и Рихард Вагнер. Это история, к которой нельзя не относиться с почтением, хотя, конечно, и Вагнер, и Бетховен, и Бах должны быть взяты в их исторической обстановке и каждый из них имеет те или иные недостатки и ограничения».¹

Оценка Луначарским творчества Бетховена была обусловлена историческими условиями послереволюционной эпохи. Его статьи представляют собой попытку применения некоторых положений марксистско-ленинской эстетики к музыкальному искусству. В предисловии к сборнику «В мире музыки» Луначарский указывал на главную свою задачу — «перебросить некоторый мост между миром музыки и миром социальным». В этом и заключена основная ценность его статей для советского музыкознания в целом и советской бетховенианы в частности.

¹ А. В. Луначарский. Европа в пляске смерти, М., 1967, стр. 94.

СОДЕРЖАНИЕ

А. Сохор. Этические основы бетховенской эстетики	5
Ю. Кремлев. Ценность Бетховена	38
Г. Орлов. О бетховенской программности	65
Л. Раабен. Бетховен в интерпретации мастеров XX века	82
А. Климовицкий. О кульминации в первой части Героической симфонии Бетховена («новая» тема, ее истоки и традиции) . . .	134
И. Юденич. Народно-жанровые элементы в струнных квартетах Бетховена	154
К. Векслер. Ранние сонаты Бетховена для скрипки и фортепиано (ор. 12)	174
Г. Благодатов. Заметки об оркестре Бетховена	197
С. Левин. Бетховен в советском музыкознании	213
М. Пряшников. А. В. Луначарский о Бетховене (из истории пропаганды бетховенского творчества в Советской России 20-х годов)	241

Людвиг ван Бетховен

*Эстетика,
творческое наследие,
исполнительство.*

Сборник статей.

*К 200-летию
со дня рождения*

Редактор *В. С. Фомин*

Художник *А. Н. Приймак*

Худож.-технич. редакция *Р. С. Волховер*

Корректор *С. Н. Мурашева*

Сдано в набор 11/VIII 1970 г. Подписано к печати 5/X 1970 г. М-35933. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 1. Печ. л. 16 (16). Уч.-изд. л. 16,53+1 вкл.=16,59. Тираж 6000 экз. Заказ № 1754. Цена I р. 30 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
Ленинград, Д-11, Инженерная ул., 9.

Ленинградская типография № 4 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, Социалистическая, 14.